

# Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

**Ricordi**

Anno 1965

BIBL00242

Nuova serie - Anno VIII - n. 1 - gennaio 1965

# Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

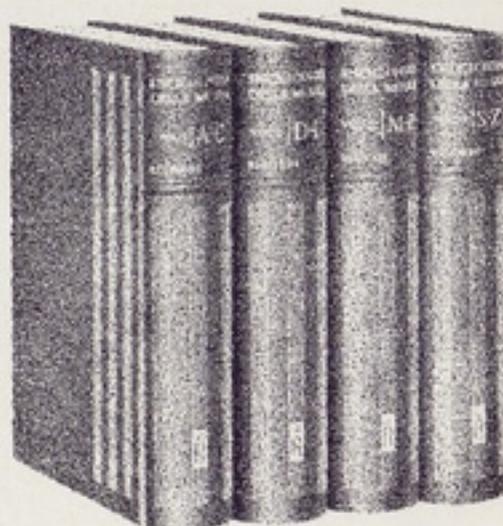


Galina Visnevskaja (*Liù*) alla Scala.

**Ricordi**

*La prima  
Enciclopedia  
musicale  
in Italia*

È uscito il  
IV e ultimo volume  
della  
**ENCICLOPEDIA  
DELLA  
MUSICA**  
Ricordi



4 volumi / 18.915 voci / 3.724 pagine  
di cui 2.440 di testo  
e 1.284 tavole in rotocalco  
con illustrazioni in nero e a colori

Rilegatura in pelle e tela  
con fregi in oro

**Prezzo dell'opera completa L. 100.000**

In vendita nelle migliori librerie e nei negozi di musica

Per l'acquisto rateale rivolgersi alla

**Consalvo S.p.A.**

Viale Maino 21 - Milano

*Tutta la musica  
Tutti i paesi  
Tutte le epoche  
Tutti gli stili  
Tutte le scuole  
Tutte le tecniche  
Tutti gli autori  
Tutte le opere  
Tutti gli interpreti  
Tutti gli strumenti  
Tutte le forme  
Tutti i generi*

**Indice dell'annata 1965**

**Articoli**

**ABBADO MICHELANGELO**, *Presenza e udibilità degli armonici inferiori e conseguente spiegazione del terzo e quarto suono*, pag. 76.

**AMADEI RICCARDO**, *Intorno ad alcune opere di Giorgio Federico Ghedini*, pag. 237.

**ANTONINI IGINO**, *Meraviglie ed incognite dell'orecchio umano*, pagina 181.

**BORTOLOTTI MARIO**, *Dicembre come una primavera. Appunti dalla Biennale di Madrid*, pag. 113.

**COGNI GIULIO**, *Recenti pubblicazioni wagneriane. Su Richard Wagner una letteratura pari a quella su Napoleone e Shakespeare*, pag. 214; *Concerto monografico di musiche di Antonio Veretti nel Teatro Romano di Fiesole*, pag. 250; *La musica alla Pro Civitate Christiana di Assisi*, pag. 262; *Il Festival di Bayreuth*, pag. 268.

**D'ACCONE FRANCK A.**, *L'Università di Buffalo e il suo fervore di attività*, pag. 109.

**DARDO GIANLUIGI**, *Celebrati a Bolzano i venticinque anni del Conservatorio*, pag. 211.

**FANO FABIO**, *La XXII Settimana Musicale Senese*, pag. 259.

**FARINA EDOARDO**, *Idee di un giovane. Oggi la comunicazione fra musicisti e pubblico esiste solo nella musica leggera*, pag. 142.

**GENTILUCCI ARMANDO**, *La « nuova musica » non esclude la voce umana*, pag. 103; *Necessità di una nuova politica culturale*, pag. 164;

*Appunti su Bartók e l'espressionismo*, pag. 243.

**GIMENEZ ALBERTO EMILIO**, *A Madrid il primo Festival di musica spagnola e americana*, pag. 69.

**GUALERZI ROSANNA**, *Confortante il bilancio della stagione lirica torinese*, pag. 208.

**GUGLIELMI EDOARDO**, *Petrassi e Strauss a Napoli e ritorno di Berlioz al San Carlo*, pag. 10; *« Risurrezione » di Franco Alfano al San Carlo*, pag. 50; *Civiltà musicale della « provincia emiliana »*, pag. 53; *Una rara opera di Prokofiev a Napoli: il « Simon Kotko »*, pag. 111; *Edoardo regista al San Carlo*, pag. 145; *La « Zelmira » di Rossini a Napoli*, pagina 176; *La « Messa di Requiem » di Verdi a Redipuglia*, pag. 209; *A Loreto nuove speranze per la polifonia*, pag. 210; *L'VIII « Autunno Musicale Napoletano »*, pag. 257.

**KOCH-MARTIN NICOLAS**, *Béjart e la sua interpretazione moderna degli « Uccelli » di Aristofane*, pag. 112.

**MARCHETTI ARNALDO**, *Il Conservatorio di Milano a Lugano*, pag. 79; *I Concerti di Lugano 1965*, pag. 96; *Uno scherzo... poetico di Puccini a Caruso*, pag. 245.

**MAROTTI GUIDO**, *Felice nascita dell'Associazione Musicale Lucchese*, pag. 9; *Conclusione a Lucca della stagione concertistica*, pag. 147; *Dedicata alla musica religiosa la Terza Sagra Musicale Lucchese*, pagina 212; *Successo a Viareggio dei Concerti di Primavera*, pag. 213.

**MARTINOTTI SERGIO**, *Un nuovo Sinigaglia si è sentito a Torino*, pagina 14; *La critica e il pubblico, oggi*, pag. 230.

NAPOLI JACOPO, *Ricordo di Giorgio Federico Ghedini. Una magnolia nel chiostro del convento*, pag. 132.

PAGANO ROBERTO, *La V Settimana Internazionale Nuova Musica a Palermo*, pag. 253.

PASI MARIO, *Il problema del disco e la sua funzione culturale*, pag. 201.

PERRUCCI MARIO, *Il Teatro drammatico e la musica (« La musica di scena »)*, pag. 173.

PIAMONTE GUIDO, *Il XXVIII Festival Internazionale di Musica contemporanea*, pag. 252; *Il Festival di Salisburgo*, pag. 267.

PIETROBELLI PIERLUIGI, *Arrigo Pedrollo: una figura di artista*, pagina 82.

RINALDI MARIO, *Un artista sincero: Gabriele Santini*, pag. 6; *La Stagione del Teatro dell'Opera e l'attività concertistica a Roma*, pag. 13; *Colloquio con Fernando Previtali sull'opera, il concerto e le trasmissioni*, pag. 134.

ROCCHI ALDO, *Visto da Firenze. Data dal secolo scorso l'indifferenza politica per la musica*, pag. 39.

ROSTAND CLAUDE, *A la Scala le chef-d'oeuvre d'un jeune homme de 85 ans*, pag. 101.

R. Z. (Roberto Zanetti), *Il « Dialogo della musica » di Messer Doni*, pagina 246.

SANTI PIERO, *Il secondo Festival Pianistico Arturo Benedetti Michelangeli dedicato al « pianoforte di Mozart »*, pag. 178; *La XX Sagra umbra*, pag. 255.

SARTORI CLAUDIO, *Incontro con Galina Viscnevskaja. « Il pubblico italiano è l'unico al mondo »*, pag. 4; *La Scala nella storia e nell'arte*, pagina 18; *Un musicista napoletano a Milano. Incontro con Jacopo Napoli*, pag. 36; *Il mistero di Puccini*, pagina 68; *L'Annuario del Conservatorio di Milano e quello del Conservatorio di Bolzano*, pag. 116; *Incontro con*

Filippo Crivelli regista lirico per puro caso, pag. 167; *La bibliografia non è un'opinione*, pag. 180; *Dove va il teatro?*, pag. 196.

SCHWEIZER GOTTFRIED, *Il Festival Internazionale di maggio a Wiesbaden*, pag. 206.

TERRANOVA ALESSANDRO, *La nuova scuola di jazz e i suoi gravi problemi strutturali*, pag. 48; *Sanremo - Festival Internazionale del Jazz, anno decimo*, pag. 118; *Momento di transizione del jazz*, pag. 170.

TESTA ALBERTO, *L'VIII Festival dei Due Mondi: quasi un Festival del Balletto*, pag. 263.

UGOLINI GIOVANNI, *Unità di stile nell'opera di Verdi*, pag. 138.

WEISSMANN JOHN S., *L'Opera di Budapest. La prima rappresentazione ungherese di « Nozze di sangue » di Sándor Szokolay*, pag. 7; *« Arabella » di Strauss al Covent Garden*, pag. 80; *Intensa attività operistica nei teatri londinesi*, pag. 144; *Puccini, Mozart e Britten sulle scene londinesi*, pag. 175.

ZECCHI ADONE, *In memoria di Lino Liviabella*, pag. 54.

#### Varie

*Il problema della musica nella scuola e quello dei giovani compositori*, pag. 2.

*Il jazz in Conservatorio*, pag. 56.

*Guido Bianchini e le « novità ». Un progetto che merita attenzione*, pagina 57.

*L'educazione musicale in Francia*, pag. 57.

*4 miliardi per gli Enti lirici*, pag. 58.

*Ildebrando Pizzetti alla Scala e in Conservatorio. « Clitennestra » e la critica*, pag. 72.

*« Turandot » a Berlino*, pag. 79.

*Carlo Gatti ci ha lasciato*, pag. 83.

*Anche Pariso Votto*, pag. 88.

*Risposta di M. S.*, pag. 100.

*« Wallenstein » di Mario Zafred al Teatro dell'Opera di Roma*, pag. 105.

*Dolorose scomparse: Brunelli, Ghedini e Bossi*, pag. 108.

*L'AGIMUS nella Provincia di Pesaro-Urbino*, pag. 156.

*La scomparsa di Guido Guerrini*, pag. 166.

*I sussidi didattici dei Conservatori. Un convegno nazionale di studio organizzato dal Centro Didattico per l'Istruzione Artistica*, pag. 205.

*Musica sinfonica, jazz ed elettronica in una nuova opera lirica cecoslovacca*, pag. 207.

*La scomparsa di Schweitzer e di Varese*, pag. 248.

#### Lettere

GUALERZI ROSANNA, *Lettera da Torino*, pag. 51.

MAROTTI GUIDO, *Lettera da Lucca*, pag. 52; *Lettera da Lucca. Dal Concerto grosso a quello solistico*, pag. 84.

BRILLI GUSTAVO, *Lettera dalla Jugoslavia*, pag. 146.

#### Corrispondenze dei lettori

pag. 30, 56, 120, 149.

#### Musica e musicisti

*Il Balletto*  
pag. 23, 60, 86, 122, 151, 185, 218, 276.

*Commemorazioni*  
pag. 280

*Festival*  
pag. 25, 61, 88, 123, 151, 186, 218, 276.

*Musica da Concerto*  
pag. 23, 60, 87, 123, 152, 185, 219, 278.

*L'Opera in Italia*  
pag. 21, 58, 85, 121, 150, 184, 217, 273.

*L'Opera all'estero*  
pag. 22, 58, 85, 121, 150, 184, 217, 274.

*L'Opera alla Radio*  
pag. 22, 60.

*Prime esecuzioni sinfoniche*  
pag. 271.

*Prime esecuzioni teatrali*  
pag. 271.

#### Asterischi

pag. 28, 64, 95, 127, 153, 188, 220, 279.

#### Concorsi

##### nazionali e internazionali

*Bandi*, pag. 26, 63, 89, 125, 154, 189, 221, 283.

*Esiti*, pag. 26, 125, 154, 189, 221, 284.

#### Corsi

pag. 153, 282.

#### Nomine

pag. 29, 64, 281.

#### Onorificenze

pag. 29.

#### Premi

pag. 281.

#### Pubblicazioni ricevute

pag. 30, 291.

#### Nuovi dischi

BEETHOVEN LUDWIG van, *Sämtliche Sonaten für Klavier und Violoncello*, pag. 289.

BOULEZ PIERRE, *Le Marteau sans maître*, pag. 223.

*I Grandi temi del jazz: il jazz moderno*, pag. 93.

HINDEMITH PAUL, *Ludus Tonalis per pianoforte*, pag. 287.

*Jazz Odyssey (Vol. 1): The Sound of New Orleans*, pag. 223.

MILES DAVIS, *In Europe*, pag. 158; *Seven Steps To Heaven*, pag. 158.

MULLER-ZURICH PAUL, *Concerto per due violini, orchestra d'archi e clavicembalo op. 61*, pag. 92.

PANUNZI MARIO, *Concerto per orchestra*, pag. 92; *Danza del sacrificio*, pag. 92; *Sarabanda*, pag. 92.

QUINTETTO BASSO-VALDAMBRI-  
NI, *Bossa nova!*, pag. 92.

SCIOSTAKOVIC DMITRI, *Präludien und Fugen op. 87 per pianoforte*, pag. 288.

STAMITZ CARL, *Sinfonie concertante D-dur - Sinfonie Es-dur*, pagina 289.

#### Nuovi libri

ALLORTO RICCARDO - BERNARDI PERROTTI PAOLA, *L'Educazione ritmica*, pag. 290.

*Un Archivio delle cantate italiane del secolo XVII*, pag. 94.

*Chigiana*, vol. XXI. Nuova Serie I, (1964), pag. 31.

*Florilegium Musicum. History of Music in 180 examples from antiquity to the eighteenth century* (Selection and notes by Erwin Leuchter), pag. 192.

GALLO ALBERTO - MANTESE GIOVANNI, *Ricerche sulle origini della Cappella Musicale del Duomo di Vicenza*, pag. 32.

GRAZIOSI GIORGIO, *Introduzione all'ascolto*, pag. 290.

MAGGINI EMILIO, *Lucca. Biblioteca del Seminario. Catalogo delle musiche stampate e manoscritte del fondo antico*, pag. 160.

PINZAUTI LEONARDO, *Gli Arnesi della musica*, pag. 290.

*Répertoire international des sources musicales. B II: Recueils imprimés XVIII Siècle*, pag. 159.

RINALDI MARIO, *Felice Romani. Dal melodramma classico al melodramma romantico*, pag. 191.

*Quaderni della Rassegna Musicale: I. L'opera di Goffredo Petrassi*, pagina 128.

TIENOT Y., *Chabrier par lui-même et par ses intimes*, pag. 93.

ZECCHI ADONE, *Il Direttore di coro*, pag. 290.

#### Nuove musiche

BETTINELLI BRUNO, *III Concerto per orchestra*, pag. 286.

CAMBINI GIOVANNI GIUSEPPE, *Concerto in si bemolle maggiore op. XV n. 1 per pianoforte e archi, con oboi e corni ad libitum*, pag. 190.

FARINA EDOARDO, *Messa dei poveri* per soli, coro e organo, pag. 91.

GALUPPI BALDASSARE, *L'Eroe cinese*, sinfonia, pag. 224.

MALIPIERO GIAN FRANCESCO, *Quartetto per Elisabetta* (8° Quartetto), pag. 90.

PAISIELLO GIOVANNI, *Concerto in fa* per clavicembalo e orchestra da camera, pag. 224.

PETRASSI GOFFREDO, *Colori del tempo* per canto e pianoforte, pagina 91.

TESTI FLAVIO, *Due pezzi per orchestra - Mottetti per 4 voci e strumenti*, pag. 31; *Il Dolore*. Tre madrigali per piccolo coro e strumenti - *New York, oficina y denuncia* per coro e orchestra, pag. 285.

VERETTI ANTONIO, *Elegie* per voce, violino, clarinetto e chitarra, pagina 157.

VIOTTI GIOVANNI BATTISTA, *19° Concerto in sol minore* per violino e orchestra, pag. 157.

ZAFRED MARIO, *Metamorfosi* per pianoforte e orchestra, pag. 90.

nuova serie

# Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Claudio Sartori

Editori: G. Ricordi & C. - Milano

Anno VIII - n. 1 - gennaio 1965

Una copia L. 200. Abbonamento annuo (10 numeri) L. 1.500 - Estero il doppio.  
Versamenti sul C/C postale 3/2069 - G. Ricordi & C. - indicando nella causale: « Abbonamento Musica d'Oggi ». Sped. abb. post. gr. 3°.  
Redazione e Amministrazione: Milano, via Berchet 2, tel. 89 82 42.

## Sommario:

- 2 *Il problema della musica nella scuola e quello dei giovani compositori*
- 4 *Incontro con Galina Viscnevskaja. « Il pubblico italiano è l'unico al mondo »* di Claudio Sartori
- 6 *Un artista sincero: Gabriele Santini* di Mario Rinaldi
- 7 *L'Opera di Budapest. La prima rappresentazione ungherese di Nozze di sangue di Sándor Szokolay* di John S. Weissmann
- 9 *Felice nascita della Associazione Musicale Lucchese* di Guido Marotti
- 10 *Petrassi e Strauss a Napoli e ritorno di Berlioz al S. Carlo* di Edoardo Guglielmi
- 13 *La Stagione del Teatro dell'Opera e l'attività concertistica a Roma* di Mario Rinaldi
- 14 *Un nuovo Sinigaglia si è sentito a Torino* di Sergio Martinotti
- 18 *La Scala nella storia e nell'arte* di Claudio Sartori
- 21 *Musica e Musicisti*  
L'Opera in Italia - L'Opera all'estero - L'Opera alla Radio - Balletto  
Musica da Concerto - Festival
- 26 *Concerti nazionali e internazionali*
- 28 *Asterischi*
- 30 *Corrispondenza dei lettori*
- 31 *Nuove musiche*
- 31 *Nuovi libri*

## Il problema della musica nella scuola e quello dei giovani compositori

*Perché scandalizzarsi? Davvero non se ne vede una ragione. Anzi, se mai, ottime sarebbero le ragioni di rallegrarsi.*

*La musica sta entrando nella scuola normale, sta ottenendo un posto nell'istruzione generale. Tutto non sarà perfetto, d'accordo. Forse si potrebbe far di meglio e di più. Intanto tuttavia qualche cosa si fa e soprattutto si afferma sempre di più e sempre meglio l'indispensabilità che la musica faccia parte dei programmi di studio. E questo si badi bene, non solamente da parte di chi è addetto alla compilazione dei programmi, ma proprio da parte degli studenti, che di musica vogliono saperne di più, anzi vogliono saperne qualche cosa.*

*Non è bello dunque? Di fronte al totale assenteismo di un tempo, la musica e i musicologi hanno vinto la loro battaglia, sia pure la prima. Sarà una vittoria difficile, forse non ricca di risultati, ma chi può pretendere che in questo nostro benedetto Paese si faccia bene proprio e fin dall'inizio? C'è almeno da felicitarsi che il problema sia ormai posto in modo inequivocabile e avviato a una soluzione purchessia.*

*All'ottima soluzione si arriverà probabilmente con il tempo e dopo molte esperienze, anche sbagliate. Ma che importa? Non lamentiamoci ora di quanto si è ottenuto, piangendo sulla mala organizzazione e sulla difficile interpretazione delle prime norme. Avremo tempo, e dopo di noi avranno ancor più tempo i nostri discendenti, di sistemare le cose a puntino. Intanto vantiamoci, e giustamente, di essere riusciti a compiere questo primo passo.*

*Tiriamoci su le maniche, chi ha voglia di lavorare e non solamente di chiacchierare e protestare, e contribuiamo, ognuno per quello che può, a rimediare ai primi inevitabili errori, alle prime mancanze, ai primi difetti.*

*Tutti saprebbero far meglio di chi finora ha fatto? Bene, chi è sicuro di saper far meglio sia largo di consigli. Ma di consigli amichevoli, amorosi. C'è bisogno di molto affetto intorno a questa nuova disciplina che nasce nella nostra scuola e l'affetto non può far male, anche se si risolve in dure critiche. Purché si sappia mirare al futuro, con intelligenza e con bontà.*

*Ma del futuro chi meglio dei giovani potrà giudicare e decidere? Il guaio è purtroppo, che i giovani, quanto alla musica, dove li si*

*trova? Non è che manchino i giovani d'anni. Sono molti anzi gli uomini delle nuove leve che scrivono musica. Ma il problema non è questo. Il problema vero e primordiale è di chiedersi per chi quella musica è scritta e a chi è indirizzata. I nostri giovani compositori sono colti, anzi coltissimi nella maggior parte dei casi, ma non avvertono la difficoltà dell'intesa e del consenso da parte di un pubblico che, ovviamente, non sa stare alla pari della loro cultura e preparazione.*

*Il pubblico è fatto di buona gente che ha tante altre preoccupazioni, per cui non possiamo pretendere che studi con la stessa vivacità esplicita dai musicisti i problemi dell'arte loro. Ai musicisti spetta, come sempre del resto, di trascinare il pubblico, di persuaderlo della giustezza delle proprie teorie con risultati d'arte inequivocabili. Un poco, per metterla in parole povere, l'atteggiamento di Puccini, disposto ad accettare sempre qualsiasi innovazione, ma deciso, sempre, a trasformarla in cibo adatto al suo pubblico.*

*Ma c'è anche un altro sistema. Quello per esempio, seguito da altri giovani in altri settori artistici: riunirsi in gruppi, in scuole, e affermare dei « credo » dei quali tutti siano convinti e dei quali sappiano sempre farsi, tutti, proseliti. Assistiamo a movimenti del genere in campo letterario (è inutile far nomi) e nelle arti plastiche. Perché altrettanto non si dovrebbe fare anche per la musica? Naturalmente ci vorrebbero delle pregiudiziali, che pare per ora non esistano: l'accordo fra un certo numero di compositori e un miraggio, per ognuno di essi, diverso da quello che sembra reggerne oggi l'attività.*

*Lo diciamo con dolore, ma i giovani, tutti quelli che abbiamo avvicinato, guardano a ottenere soprattutto il contratto vantaggioso con l'editore che salvaguardi il loro avvenire e non solo in Italia. Non sarebbe più facile per tutti loro mirare a ottenere il successo convinto del loro uditorio? Quello che portasse inevitabilmente, come un tempo, a un contratto soddisfacente, per l'avvenire, con una casa editoriale?*

*Ed è poi così difficile intendersi? E poi così impossibile, mi si scusi la parola, definire una forma di collaborazione amichevole? Lo sarà se ognuno badi a ottenere un contratto per sé, o una qualsiasi cattedra d'insegnante, magari a scapito di un altro, ma se tutti guardassero a un avvenire più nobile, più ricco di soddisfazioni non solo materiali, non ne nascerebbe un'intesa, almeno parziale, fra giovani che sentiamo ancora così distanti fra di loro, così poco amici e soprattutto così indifferenti alla sorte delle loro scritture al momento di presentarle al pubblico?*

*Probabilmente è una domanda che solleverà procelle di protesta. Ebbene, siamo disposti anche a questo e ad aprire le nostre colonne a lettere e a scritti degli interessati, purché tutto si risolva per il bene dell'arte che amiamo e che crediamo di servire umilmente.*

Incontro con Galina Visnevskaja

## «Il pubblico italiano è l'unico al mondo»

Non è donna eccezionale a vedersi. E modesta, seria, affabile quanto basta, senza affettazione, ma anche senza pose. La sua grande, grandissima dote è la naturalezza. Cosicché stupisce aver da fare, da parlare con lei come con un'artista ormai arrivata. Parrebbe piuttosto un colloquio amichevole con una cara conoscente, esperta di problemi che ci interessano particolarmente.

Eppure è l'unica artista della compagnia del Bolscioi (per la quale ha interpretato *La Dama di picche* e *Guerra e pace*) che sia rimasta in Italia, ottenendo addirittura una scrittura per la Scala, il traguardo sognato di ogni cantante. Lei la sorte e il suo buon volere l'hanno favorita improvvisamente. Il sovrintendente della Scala, il dottor Ghiringhelli, l'aveva ascoltata a Mosca e probabilmente già là gli si veniva maturando in animo il progetto di scritturare la signora per la Scala. Ma a Mosca non se ne parlò.

La scrittura giunse improvvisa e inaspettata a Milano stessa, dopo due giorni dal suo arrivo in città. L'Italia non era un paese sconosciuto per l'ospite russa. Lo chiama il paese dell'arte e trova che sia indispensabile per ogni cantante che si rispetti, il visitarlo e il conoscerlo, lo studio dell'enorme suo passato, la conoscenza dell'ambiente culturale e soprattutto sociale, inteso particolarmente come fenomeno di singolare e caratteristica sensibilità artistica. Sono affermazioni sue di cui le lasciamo ogni responsabilità. Comunque la sua prima gita in Italia del 1958 le è tuttora indimenticabile. Ha visto e visitato Roma, Milano, Torino, Genova e Venezia. Ma ha visto le città, i musei, i monumenti; le è mancato allora il contatto con la gente, con il suo pubblico futuro. Accompagnava il marito, il notissimo violoncellista Mstislav Rostropovich, professore di

violoncello nei Conservatori di Leningrado e di Mosca. Si erano incontrati nello stesso anno al Festival di Praga, la Primavera di Praga, e si erano sposati subito, intendendosi a meraviglia. Il che non vuol dire che vadano sempre di perfetto accordo sulle questioni d'arte. Ma che importa? Le discussioni affettuose sono sempre utilissime a tutti e due, li aiutano a sviscerare meglio le loro interpretazioni (ma già i giornali parlano di divorzio imminente). Dal matrimonio è nata una bambina, ora di otto anni, che il 29 e il 30 novembre scorsi ha tenuto due concerti come solista di pianoforte con l'orchestra diretta da Marchevitch. E nata poi una seconda bambina, che ora ha sei anni; è pure pianista, ma soprattutto possiede una voce che fa presagire in lei la futura cantante.

Tutto questo si narra semplicemente con l'aiuto della gentile interprete Tatiana Kozelkine, mentre siamo seduti nell'atrio dell'albergo milanese che ci accoglie.

Ha appena inteso la prova generale di *Traviata* alla Scala. Della Freni, oltre che amica, è entusiasta e sa tutte le difficoltà che la cantante ha dovuto superare perché lei stessa ha in repertorio il medesimo ruolo. Ha seguito quindi con moltissimo interesse tutte le prove dell'opera, decisa a trarne utili insegnamenti. Non c'è bisogno di dire che di von Karajan e della sua direzione della partitura è semplicemente entusiasta. Ma di Liù, del suo primo personaggio interpretato alla Scala, che dire? In tre settimane ha per la prima volta studiato il ruolo insieme facile e difficile. E un ruolo facile, mi spiega, apparentemente facile, poiché, almeno teoricamente, non si tratta della protagonista dell'opera. Ma nell'opera è il personaggio più umano, il più immediatamente commovente per il pubblico e quanto alla

questione puramente tecnica, già nella seconda frase c'è un sì bemolle da prendere pianissimo...

Comunque a Mosca aveva sentito, e bene, la Freni e la sua interpretazione. A Milano ha letto e studiato lo spartito. È stato un grosso rischio per lei esordire alla Scala in un ruolo che non aveva mai prima interpretato. Ed era anche preoccupata per le difficoltà della lingua italiana. Confessa candidamente di dovere moltissimo all'aiuto di Mario Salerno, che le ha insegnato la retta pronuncia, e soprattutto al tocco finale di Gianandrea Gavazzeni, « un grande maestro, tiene a soggiungere, un vero amico dei cantanti ». Quanto alla regia di *Turandot*, l'ha istruita da principio Antonello Madau, poi alla prima prova con l'orchestra è intervenuta direttamente la signora Wallmann, che ha trovato che « tutto andava benissimo ».

E contenta insomma? Risponde che a leggere quanto hanno scritto di lei i giornali italiani, ha tutte le ragioni di essere soddisfatta: pare che sia entrata nella personalità del personaggio interpretato, e questo è quello che deve contare soprattutto. Liù è l'unica figura viva dell'opera, la sua interpretazione esige eccezionale scuola di canto, ma deve risultare un personaggio molto giovane, molto sincero e per arrivare a questo occorre essere un'artista ricchissima di esperienza teatrale.

L'esperienza non le manca. Da dodici anni appartiene al Bolscioi, dove è entrata vincendo un concorso per un anno di specializzazione che le ha permesso di studiare a fondo i personaggi di Tatiana dell'*Oneghin* di Ciaikovski, e di Leonora del *Fidelio*, le due interpretazioni che le hanno assicurato la carriera.

Ma ha in repertorio ben altre opere ormai: *Aida*, in italiano, *Traviata*, in russo, *Madama Butterfly*, in italiano. E alla Scala si parla di riaverla ospite anche per l'anno venturo. In che cosa? Davvero non sa e non vuole decidere adesso. Comunque nella prossima stagione scaligera vorrebbe essere la protagonista di un'opera non molto eseguita (non importa se russa o italiana, e non le importa in quale lingua), ottocentesca oppure contemporanea, per dare la misura delle sue intere capa-

rità. Perché, è bene non dimenticarlo, la signora è ambita interprete sia del melodramma ottocentesco, sia di opere moderne, nonché di produzione cameristica: è stata *Mavra* di Stravinski e ha interpretato, fra l'altro, musiche di Britten, Prokofiev, Scebalin e Sciostakovic. Insomma è contentissima di aver incominciato alla Scala come Liù, ma per continuare desidererebbe un ruolo più impegnativo.

Anche perché sente di avere un debito verso il pubblico italiano, l'incontro con il quale la incanta sempre. Lo sente vivo, vibrante, partecipe. Qualsiasi suo accento risveglia echi di comprensione, la commozione è immediata e sensibile, la risposta non potrebbe essere più pronta. La gente, quella comune, la ferma per strada, le scrive; il personale dell'albergo in cui vive è sempre al corrente del suo successo che si ripete e si mantiene e aumenta. Comunque non ha alcuna pregiudiziale: per la sua arte è disposta a qualsiasi fatica e sacrificio. Un ruolo le potrà piacere più o meno di un altro, ma non importa, lo interpreterà sempre con lo stesso slancio. E poi in Italia tutto è più facile: il pubblico ascolta con il cuore, non con il cervello, e l'artista ha l'immenso piacere di avvertire immediatamente la reazione del proprio uditorio e di conoscere subito l'effetto ottenuto. E l'unico pubblico al mondo che sappia dare questa sensazione. Effetto del tradizionale amore per l'arte, per il canto, della sensibilità particolare o dell'abitudine agli spettacoli lirici? Non sa dire. Comunque la realtà indiscutibile è quella, ed è assai piacevole. Alla Scala ha avuto anche la gioia di cantare con colleghi come la Nilsson e Corelli. Ed è innamorata del coro del teatro, che « suona come un grandioso strumento ». In teatro è stata oggetto di calorosa ospitalità: tutti l'hanno sovraccaricata di attenzioni con squisitezze latine e soprattutto italiane.

Insomma è contenta e spera di ritornare a Milano e alla Scala presto e a lungo. Un augurio che ci facciamo anche noi, con entusiasmo.

CLAUDIO SARTORI

## Un artista sincero: Gabriele Santini

Il 12 novembre improvvisamente si sparse a Roma la notizia della morte di Gabriele Santini, l'insigne direttore d'orchestra che aveva diretto un numero elevatissimo di opere tanto al vecchio Costanzi quanto al nuovo Teatro dell'Opera. Sappiamo che il Santini era amato e desiderato da tutti i pubblici, ma quello della capitale lo aveva particolarmente caro perchè lo conosceva da tempo e aveva avuto prove notevoli del suo valore. Contava 78 anni, ma l'estate scorsa aveva sofferto una malattia di cuore che aveva messo in allarme un po' tutti. Decise di prendersi un lungo periodo di riposo, ma aveva già assunto l'impegno di dirigere la *Tosca* a Roma, sempre al Teatro dell'Opera, per il 23 dicembre con la Crespini, Franco Tagliavini e Tito Gobbi. Non ha fatto in tempo a mantenere il suo impegno, e crediamo fosse la prima volta, preciso e puntuale com'era.

Se si volesse una prova della lunga durata dei rapporti tra Gabriele Santini e il pubblico di Roma, diremo che il valoroso maestro, nativo di Perugia, nel lontano 1923 aveva diretto *I Compagnacci* di Primo Riccitelli, portandolo a un successo che non è stato ancor dimenticato. Da quell'anno — salvo qualche soggiorno all'estero o qualche scrittura in Italia e in Europa — il Santini non si allontanò più da Roma. Amava la musica tradizionale, è vero, preferiva in generale insistere sulle opere di Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi, fino a Puccini, ma studiava assiduamente anche le partiture moderne per vedere quale più rispondesse al suo spirito d'artista. Vediamo quali furono le opere principali da lui portate al giudizio del pubblico e, spesso, al maggior successo, oltre quella già ricordata del Riccitelli: *I Carnasciali* di Laccetti, *Il Re* di Giordano, *Madonna Oretta* di Riccitelli, *Il Dottor Antonio* di Alfano, *Cristoforo Colombo* di Milhaud (prima esecuzione in Italia). Tutte opere queste, dirette al Teatro Costanzi o all'Opera. Dal 1928 in poi, il Santini presentò le seguenti opere: *Amelia al ballo* di Menotti (al Verdi di Trieste), *Beatrice Cenci* e *Madame Bovary* di Pannain (al San Carlo di Napoli) e inoltre lavori di Pich-Mangiagalli, Laccetti, Persico, Lualdi, nonché riprese importanti di Monteverdi, Cherubini, Spontini e Donizetti. Per convincersi dello scrupolo che il concertatore e direttore manifestava allorché preparava una esecuzione, bisognava assistere ai momenti di studio che riservava al tempo in cui « sostava » nella sua tenuta perugina. Voleva rendersi ragione di tutto, voleva rimanere fedele a tutto; ma di ogni tempo, d'ogni ritmo, d'ogni passaggio voleva farsi una ragione. Non gli bastava rendersi conto del fatto, ma voleva analizzarlo.

Aveva studiato il pianoforte e il violoncello e fece i primi esperimenti di direttore a Palermo, a Trieste, a Bologna e a Firenze. Arturo Toscanini lo volle con sé nel 1925 alla Scala, poi si stabilì a Roma e il Teatro dell'Opera lo nominò direttore artistico per un triennio. Successi clamorosi ottenne a New York e a Buenos Aires e di recente era stato a Parigi con il Teatro San Carlo dirigendo *Un Ballo in maschera*, *Giovanna d'Arco* e *Messa di Requiem* di Verdi. Teneva molto tornare alla Scala e qui diresse *Don Carlos* di Verdi e *Semiramide* di Rossini: specialmente quest'ultima opera gli fruttò critiche ed encomi notevoli. L'ultima opera che diresse a Roma fu *I Puritani*, dove nuovamente espresse la sua pura passione belliniana. E a Roma nessuno lo dimenticherà più, anche perchè altamente impressa è rimasta la direzione del *Peter Grimes* di Britten, partitura di cui era veramente entusiasta.

Con Santini abbiamo perso uno dei pochissimi maestri di tradizione rimasti e un artista che vedeva assai chiaro in fatto di creazione musicale. Alle prove non risparmiava le critiche verso quei moderni che tentavano impossibili linguaggi. E il suo giudizio risultava ampiamente dimostrato nel momento dell'esecuzione. Sapeva prevedere il grande e il mediocre successo e sapeva anche anticipare quello che si dice un « successo di stima ». In verità, e ne abbiamo avute molte prove, non sbagliava mai. Perché? Ma perchè era sincero.

MARIO RINALDI

## L'Opera di Budapest

La prima rappresentazione ungherese di *Nozze di sangue* di Sándor Szokolay, dal dramma di Federico García Lorca

Il problema della direzione del teatro lirico in Ungheria non è affare da poco. C'è l'Opera di Stato, che per tradizione è considerata il più importante teatro del Paese fin da quando la sua compagnia insieme a quella drammatica costituivano il Teatro Nazionale; e c'è il Teatro Erkel, che un tempo era il Teatro Municipale. Tutti e due sono controllati da una direzione installata in un bel palazzo neo-rinascimentale nel centro della città. Questo implica l'esistenza di due organismi nettamente distinti specialmente per quanto riguarda la realizzazione di opere liriche, ma lo sfruttamento, d'altra parte, di interpreti scambiabili. Ci sono così due orchestre separate, due cori e due corpi di ballo, nonché doppi servizi di palcoscenico; ma solisti e direttori sono in comune, benché alcuni direttori abbiano la facoltà di preferire l'« istituzione originale ». L'ottenere nelle due sedi un egual grado di perfezione è un difficile problema, che diventa ancor più grave se si pensa che la maggior parte degli allestimenti — almeno all'Opera di Stato — sono sempre preparati con doppio numero di interpreti. Tale, per fortuna, fu il caso della prima opera di Sándor Szokolay, della quale ci occuperemo in seguito.

Sono curate soprattutto la scenografia e l'alto livello dell'interpretazione drammatica, caratteristiche alle quali si deve se la realizzazione del *Wozzeck* di Berg a Budapest fu tra le migliori del mondo.

Fra i principali interpreti che si dividono fra l'Opera di Stato e il Teatro Erkel bisogna citare Elisabetta Komlóssy, un'artista straordinaria sia per il carattere, sia per la qualità dei mezzi, un contralto di insolita estensione di voce insieme potente e vellutata specialmente nel registro basso. Tali doti, fuse nell'intelligente musicalità, devono senza dubbio aver giovato per affidarle la riesumazione del *Sansone e Dalila*, che fu un'esecuzione davvero da non perdersi. Ma se la sua *Dalila* mancò a volte della determinazione felina e dell'erotismo corruttore del personaggio, ciò fu largamente compensato dalla strana bellezza della ricca voce e in *Nozze di sangue* l'artista poté offrire la misura reale delle sue capacità drammatiche e delle qualità della voce.

La prima esecuzione dell'opera di Sándor Szokolay tratta dal dramma di Federico García Lorca, *Nozze di sangue*, costituì naturalmente un importante avvenimento della vita musicale della capitale. La preparazione fu fatta senza economia e il tradizionale raddoppio degli interpreti, come assicurazione contro indisposizioni o altre cose simili, valse a salvare l'attesa prima rappresentazione. Era la prima opera di un geniale giovane autore che si è fatto un nome assai recentemente e in un periodo di tempo eccezionalmente breve. Mentre ancora studiava, Szokolay ricevette un buon numero di premi internazionali per la composizione e la prima opera che attrasse su di lui l'attenzione dei più avvertiti critici furono le *Due ballate* per coro, due pianoforti e percussioni su testi di poesia popolare negra (*Un Requiem per Poulenc* fu presentato ad Arezzo nel 1962). Oltre che dal trattamento personale del colorito strumentale e dalla sorprendente ricchezza di invenzione ritmica, erano caratterizzate da un'apparente contraddizione fra l'attrazione verso una specie di misticismo esotico e l'eccitante descrizione dello scoppio di sentimenti drammatici. Tali due caratteristiche trovarono eloquente espressione nei suoi successivi oratori, che sarebbe meglio chiamare « cantate », dato il carattere assolutamente profano: due composizioni scritte su poesie contemporanee ungheresi, il cui fantasioso simbolismo verbale lo aiutò a dischiudere un altro aspetto del suo talento musicale. Infatti sembra attratto da una specie di magia primitiva, che traduce con successo con mezzi armonici, strumentali, ma soprattutto ritmici e melodici. La *Negro Cantata*, composizione di carattere simile, anche se meno estesa, racchiude soprattutto con maggiore chiarezza le caratteristiche principali della sua musica, ormai più matura. L'armonia è decisamente dissonante, ma tuttavia così genialmente disposta che raramente costituisce un'offesa all'orecchio; la melodia — uno dei lati più caratteristici del suo idioma — si ispira completamente alle tribù primitive ed

esotiche e include come essenziali attributi intervalli aumentati e ampi salti (forse vestigia dell'intonazione dodecafonica); il ritmo, l'elemento più liberamente geniale e accessibile della sua musica, si ispira in qualche modo alla danza moderna (e spesso induce a confonderlo con il jazz), riuscendo a una sorta di musica popolare che ha sempre attirato i musicisti ungheresi.

A questi elementi puramente musicali si aggiunge un notevole dono drammatico, che da parte di chi studia le sue composizioni fa presumere molto della futura produzione teatrale. E se nel primo tentativo non ha pienamente soddisfatto all'aspettazione, lo si deve sicuramente alla sua mancanza di familiarità con il genere: paradossalmente si può affermare che le sue deficienze sono dovute non a mancanza di inventiva, ma invece alla vivacità della sua fantasia drammatica e alla fertilità dell'ispirazione musicale. Il teatro di Lorca lo attrasse irresistibilmente fin da quando assistette a una rappresentazione a Parigi di *Nozze di sangue* nel 1962. La nobiltà e la passione dell'anima umana esposte alla durezza dei tabù sociali, così come sono rese in questa tragedia di contadini spagnoli, gli offrirono la trama ideale per scatenare la ricca immaginazione musicale. Ma sarebbe un errore considerare la sua opera come una *Cavalleria rusticana* in ritardo. Se Szokolay accettando l'esplosivo realismo del dramma ha abbandonato le tendenze contemporanee, bisogna pur anche ammettere che recenti tentativi di adattare la tragedia di Lorca al più moderno teatro musicale non sono stati notevoli successi. Le qualità che hanno salvato il messaggio del musicista dalla Scilla del rigido naturalismo e dalla Cariddi del sofisticato aggiornamento, sono la ricchezza del misterioso e allusivo simbolismo che nel prologo e nell'epilogo costituiscono un espediente semplice, ma formalmente ingegnoso.

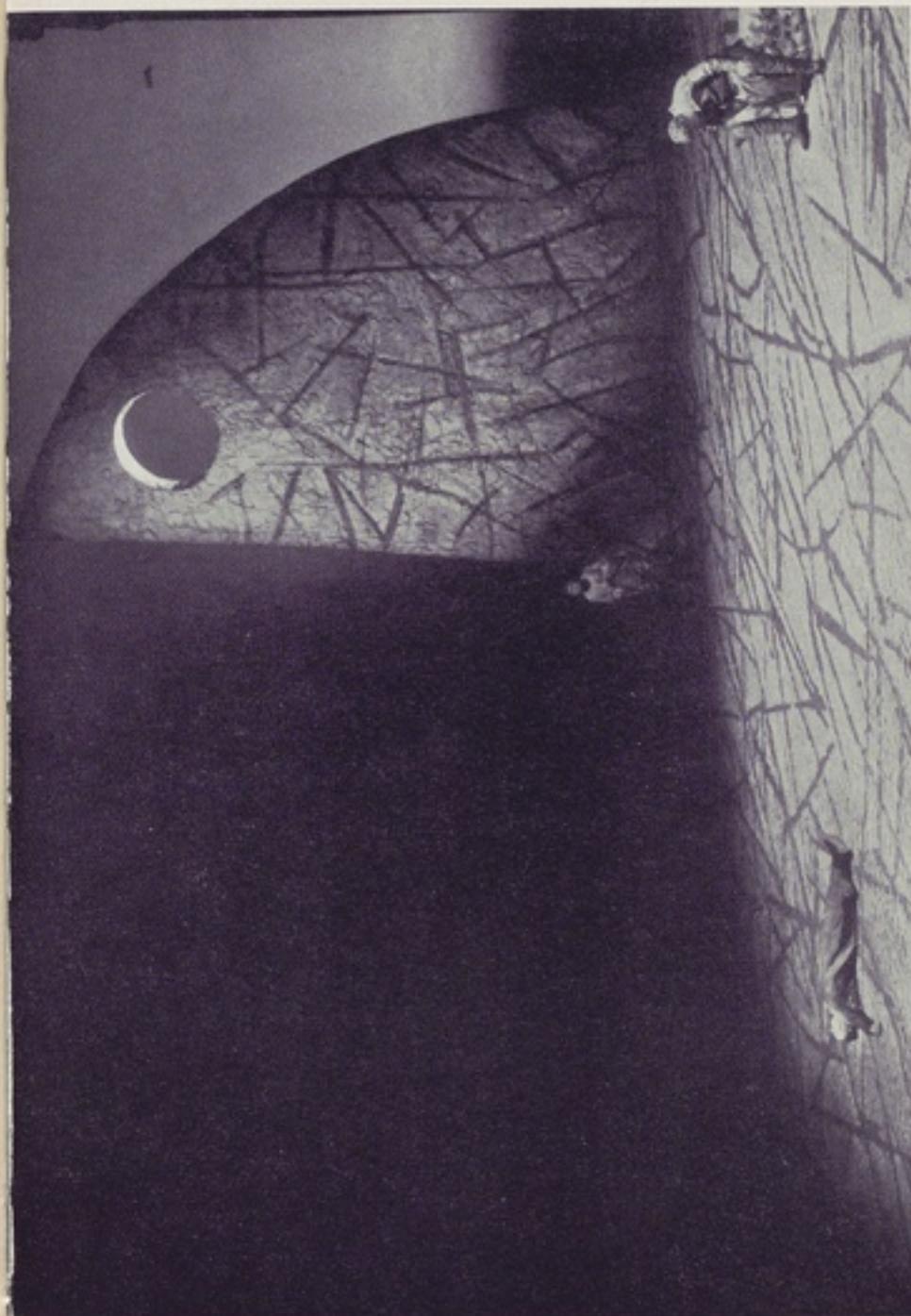
Il testo originale di Lorca è stato tradotto e in parte adattato dal celebre autore ungherese Gyula Illyés. Nelle scene iniziali Szokolay rivela il suo naturalismo con musica che mostra qualche influsso di Puccini. Come Puccini appunto, ha sfruttato le novità di linguaggio musicale formulate nel nostro tempo. La sua sicurezza di tocco si afferma fin dal principio, nell'uso del canto, del parlato e del declamato in una mescolanza geniale o in un contrasto dipendente dall'aumento o diminuzione della tensione drammatica. Le parole sono sempre intelligibili grazie alla formulazione musicale, ma non mancano momenti di esagerata enfasi, come, nel primo atto, si manifesta certa deficienza di movimento musicale o di sviluppo. Le scene di Szokolay sono quadri musicalmente e drammaticamente statici, indipendenti da quanto è avvenuto prima o verrà in seguito. Berg ha risolto la stessa difficoltà emancipando musicalmente ogni scena, ma Szokolay preferisce affidarsi a mezzi più meccanici, come gli ostinati, che possono sostenere l'azione, ma non aiutarla a progredire.

La voce è trattata soprattutto in declamato, anche se il sistema viene interrotto da ariosi, come la ninna-nanna popolareggiante della seconda scena, nei quali il lirismo dell'autore si espande con maggiore suggestione. L'ambiente muta del tutto nelle grandi scene corali del secondo atto, dove si svela veramente la vera fisionomia del musicista. È ovvio che si affacci il ricordo di Mussorgski, ma è anche assai promettente questa imitazione di un genio del teatro lirico da parte di chi probabilmente diverrà uno degli esponenti del teatro lirico della propria generazione.

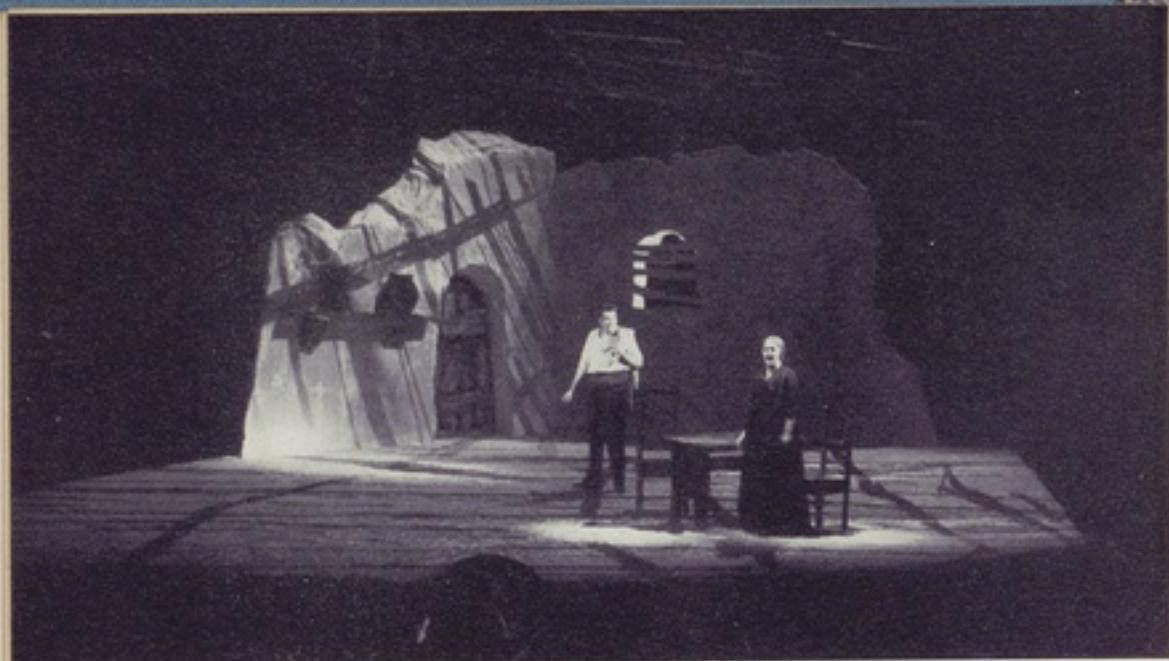
Per riprodurre l'ambiente spagnolo Szokolay ha dovuto ricorrere naturalmente al folclore, ma da musicista maturato sulle concezioni di Bartók, Kodály e Lajtha, ha respinto la semplice citazione, basandosi invece sull'assorbimento degli elementi fondamentali del canto popolare spagnolo.

L'esecuzione è stata davvero memorabile sia individualmente, sia nel complesso: raro fenomeno che merita di essere citato. Le doti musicali e l'abilità della caratterizzazione di tutti gli interpreti non hanno bisogno di essere citate, ma bisogna ricordare almeno la drammatica *Madre* di Elisabetta Komlóssy, la tristezza della *Moglie* di Elisabetta Házy e la violenza erotica del *Leonardo* di András Faragó. Il realismo di tutta la regia ha fatto un'impressione notevole, salvo minimi particolari; era affidato ad András Mikó, aiutato dallo scenografo Zoltán Fülöp e dal costumista Tivadar Márk.

JOHN S. WEISSMANN



Il *Tristano e Isotta* di Wagner alla Scala di Milano, con regia e scenografia di Wieland Wagner.



Due scene dell'opera *Nozze di sangue* di Szokolay rappresentata a Budapest. Regia di András Mikó.



## Felice nascita della Associazione Musicale Lucchese

In attesa che la Filosofia della Storia o, crociantamente, la Storia stessa sappia rivelarci per quale « mistero orfico » (l'aggettivo non sembri lepidezza) Lucca e la Lucchesia — ferace terra di musicisti, non pochi de' quali tanto illustri quanto basta per avere conquistato, lungo tre secoli, fama universale — siano « renitenti » alla musica, ci edifica il fatto d'esser stati chiamati a testimoni e compartecipi della nascita d'una Associazione Musicale Lucchese, già forte di alcune centinaia di soci. Dal felice contatto di elementi stranieri (in prevalenza americani, inglesi e tedeschi) con elementi nostrani (autoctoni e acclimatati in talune parti della Lucchesia, come Viareggio, Camaiore, ecc.) è scoccata la feconda scintilla che ha provocato l'illuminante miracolo.

La neo-Associazione Musicale Lucchese ha emesso il primo vagito in pubblico la sera del 12 novembre 1964, con un concerto cameristico diretto da Herbert Handt, che dell'Associazione è artisticamente il responsabile, ma altresì l'animatore. Preziosa la partecipazione della clavicembalista Egida Giordano Sartori. Quale omaggio a Lucca, il programma del primo concerto è stato auguralmente dedicato a sei autori lucchesi, dal XVI al XVIII secolo. Il simpatico e accoglientissimo salone bianco-rosa, posto sul retro del famoso Palazzo eretto, nel 1570, dall'Ammannati, già sede della Serenissima Repubblica e poi del Ducato di Lucca, oggi della Provincia, affollato di pubblico cittadino ma altresì convenuto in parte un po' d'ogni dove, cominciando da Firenze, ha echeggiato — forse per la primissima volta — di Cristofano Malvezzi (Lucca 1547-Firenze 1597) le *Tre Sinfonie a 6*, nella trascrizione elaborata dall'Handt; di Francesco Barsan-

ti (Lucca 1690-Londra 1776) il *Concerto grosso in re magg.* (op. 3) per archi e continuo, 2 corni e timpani; di Francesco Geminiani (Lucca 1687-Dubliano 1762) il *Concerto grosso in mi min.* (op. 3) per archi e continuo; di Giacomo Puccini (Lucca 1712-1781) l'aria per tenore *Pensa che ti son padre* (rev. Handt), dal dramma per musica *Arminio*, composto in occasione dei Comizi della Serenissima Repubblica di Lucca avvenuti nell'anno 1763 (intelligente e molto applaudito solista lo stesso Herbert Handt, nella contemporanea duplice veste di cantante e direttore); di Domenico Puccini (Lucca 1771-1815) il *Concerto in si bem. magg. per cimbalo con strumenti obbligati*; e, finalmente, di Luigi Boccherini (Lucca 1743-Madrid 1805) la *Sinfonia in si bem. maggiore* (op. 21) per archi e più strumenti obbligati (oboi o flauti e corni).

Il successo è stato così vivo e cordiale — determinato anche dalle rivelatrici sorprese d'un repertorio sconosciuto — che gli animi si sono immediatamente tesi e ben disposti al secondo concerto della Stagione 1964-65. Il quale ha avuto luogo, con pari e forse anche maggiore affluenza di pubblico, l'8 dicembre, per la esecuzione di un programma comprendente la *Sinfonia* (in forma di *ouverture*) in *do magg.* di Antonio Puccini (Lucca 1747-1832), tratta dal *Marcantonio Manlio Capitolino* — dramma per la celebrazione dei Comizi della Serenissima Repubblica di Lucca nel 1777 — la cui struttura stranamente ci richiama all'*allure* di certune « sinfoniette » del Cimarosa minore, pur se il lucchese e l'averiano, benché coetanei, s'ignorassero vicendevolmente e provenissero da scuole affatto diverse: la bolognese e la napoletana. Delle 25 sinfonie, lasciate da Franz Beck (Mannheim

1730-Bordeaux 1809), è stata eseguita quella in re min., per archi e continuo, che ha segnato il maggiore successo del programma. Le vicissitudini della vita di questo tedesco, assurde talvolta a vero e pietoso dramma umano, spiegano, almeno in parte, i « tipi » della sua musica, oscillante tra l'influsso preclassico — derivatogli meno dalla « scuola viennese », quanto piuttosto da spirituali contatti con Boccherini e Giambattista Sammartini — e il cosiddetto « linguaggio d'emozione », sostrato del romanticismo, le prime avvisaglie del quale già spuntano nel Mozart estremo, e che poi sfocerà, simile a travolgente forza della natura, con Beethoven. Di J. S. Bach (Eisenach 1685-Lipsia 1750) la *Suite in si min.* per flauto, archi e continuo — celeberrima gemma del grande emporio di gioielleria sinfonico-universale — ha trovato nel solista di flauto Ugo Baccelli un valido cooperatore. La *Sinfonia* (tripartita) in re magg. di J. Michael Haydn (Rohrau 1737-Salisburgo 1806), fratello minore di Franz Joseph, ha pur essa costituito piacevolissima rivelazione per il pubblico lucchese, non soltanto artistica ma culturale, apprendendo quale sia stato l'influsso esercitato dalla sua musica su W. A. Mozart giovane. Notevole il contributo portato all'esecuzione dal violinista Olinto Barbetti, « spalla » della compagine lucchese. Così nella tripartita *Overture* di Francesco Barsanti — flautista, compositore, amico e compagno di Francesco Geminiani fino a seguirlo nell'emigrazione — che, sorprendentemente, sembra avvalersi di schemi bachia-

ni, si è distinto il violoncellista Silvano Massoni, nelle parti concertanti con l'orchestra d'archi.

A suggello del complesso programma, la *Sinfonia in re magg.* di J. Christian Bach (Lipsia 1735-Londra 1782) che riveste, al completo, i caratteri della sinfonia preclassica, articolata in 4 tempi e per un organico di quintetto d'archi, flauti, oboi, fagotto e continuo. Rivelazione anche questa, tanto lungamente applaudita da indurre al bis dell'Allegretto, che tiene (ancora) luogo del Minuetto e che preannuncia lo Scherzo, realizzato poi, a suo tempo, da Beethoven.

Dal primo al secondo concerto, l'Orchestra da Camera della Associazione Musicale Lucchese, forte di 21-22 elementi, già si dimostra in via di maggiore quanto necessaria « maturazione », rilevata e apprezzata dal pubblico con non avaro tributo di applausi, rivolti in gran parte all'infaticabile Herbert Handt, colto, duttile, simpatico, benemerito concertatore e direttore, impavidamente assuntosi il difficile e gravosissimo compito di ricercare e approntare musiche rare e talvolta neppure edite. Il che gli cattiva la generale ammirazione e la riconoscenza degli spiriti eletti.

Il terzo concerto, avrà luogo nel gennaio 1965, con un programma che promette una nuova e più sensazionale rivelazione: Francesco Gasperini, nato a Camaiore (Lucca) il 5 marzo 1668, morto a Roma il 22 marzo 1727, allievo di Corelli e di Pasquini, maestro di Benedetto Marcello e Domenico Scarlatti.

GUIDO MAROTTI

## Petrassi e Strauss a Napoli e ritorno di Berlioz al S. Carlo

L'Autunno Musicale Napolitano, una manifestazione ormai ben affermata tra le attività musicali italiane di maggior impegno, si è svolto quest'anno dal 28 novembre al 6 dicembre, nel grande Auditorium del Centro di produzione della Rai.

In programma un trittico moderno (*Il Cordovano* di Petrassi, *Commedia sul ponte* di Martinu, *Il Diavolo zoppo* di Françaix), una rara opera di Strauss, *Intermezzo*, e un « omaggio » al settecento musicale napoletano con *I Due baroni di Roc-*

*cazzurra* di Cimarosa, nella revisione di Barbara Giuranna.

L'opera di Petrassi venne rappresentata nella seconda versione, quella data alla Piccola Scala, e fu molto interessante riascoltarla serenamente e in piena fioritura di studi petrassiani (recentissimo è il bel saggio di Mario Bortolotto nel numero della « Rassegna musicale » dedicato a Petrassi), anche se un critico come il Mila colloca i lavori teatrali del musicista romano in una fase di crisi della sua produzione, interposta fra i lavori sinfonico-corali della prima maniera e l'altissima civiltà strumentale di opere come la *Ré-creation concertante* o il *Quartetto*. Meno stimolanti le riprese del *Diavolo zoppo*, di una vaga piacevolezza francese (ma senza la sottile intelligenza, senza le illuminazioni di un Ravel) e della *Commedia sul ponte*, bonaria satira del militarismo, con la singolare presenza di alcuni concertati di pura linea rossiniana. Le tre operine vennero dirette da Massimo Pradella, per la regia di Mario Labroca, con interpreti in gran parte del Centro di Avviamento al Teatro Lirico della Fenice.

Molto importante ci sembrò poi la esecuzione di *Intermezzo*, opera quasi sconosciuta in Italia: un quadro di vita familiare, ispirato alle vicende coniugali del compositore, « con un'affettuosa adesione alla vita » (lo ha scritto Vito Levi) e senza le prolissità autobiografiche della *Sinfonia domestica*. È interessante notare che l'opera venne scritta da Strauss su libretto proprio, rinunciando alla preziosa collaborazione di Hofmannsthal (si sa che la collaborazione Strauss-Hofmannsthal, un caso esemplare di incontro, documentato da un carteggio fittissimo, può essere allineata tra gli esempi più illustri della storia del teatro musicale). In ogni modo è sempre il più autentico Strauss della seconda maniera che si ripropone alla nostra attenzione, uno Strauss immerso in una temperie culturale ancora asburgica, nella struggente consapevolezza del tramonto di tutta una civiltà, della precarietà di tutto un modo di vivere.

Dell'opera fu mirabile protagonista Magda Laszlo; un'autentica lezione di stile, specie in quel bellissimo « arioso » che ci sembra un'immagine di poesia nella luce crepuscolare di un certo estetismo mitteleuropeo (si pensi che la prima interprete dell'opera, a Dresda, fu la grande Lotte Lehmann).

Diresse con eloquente risalto e nitidezza ineccepibile Peter Maag, già validissimo animatore di un'*Arianna a Nasso* presentata all'Associazione « A. Scarlatti ». A volte con squisiti rilievi poetici, altre volte delineando con estrema sobrietà le figurezioni satiriche, egli pose in chiara luce una ragguardevole maturità di interprete. L'opera fu eseguita in forma di oratorio, per difficoltà sorte negli ultimi giorni di prove.

L'Autunno Musicale Napolitano si concluse con *I Due baroni di Roccazzurra* di Cimarosa. Bisogna riconoscere che quest'opera non appartiene alla pleiade di opere settecentesche sottratte inutilmente alla polvere delle biblioteche. Alcune arie e molte pagine d'insieme sono infatti del miglior Cimarosa, malgrado l'estrema vetustà degli schemi, la banalità del soggetto, l'approssimativa caratterizzazione dei personaggi. Ne furono interpreti Elena Rizzieri, Nicola Monti, Dora Carral, Italo Tajo e Carlo Badioli, direttore Luigi Colonna, regista Alessandro Brissoni. Venne così ripresa quell'opera di riscoperta e valorizzazione del settecento napoletano, che è una delle tradizioni dell'Autunno Musicale: basti pensare alle rappresentazioni del *Socrate immaginario* di Paisiello nella revisione di Gianfrancesco Malipiero e della *Molinarella* di Piccini nella revisione di Jacopo Napoli.

La stagione al San Carlo, dopo una edizione del *Don Giovanni* stilisticamente pregevolissima (direttore Nino Sanzognò, regista Margherita Wallmann, protagonista Nicolai Ghiaurov), ha potuto offrirci con la *Dannazione di Faust* di Berlioz un'opera tra le più singolari e geniali mai apparse nella storia del teatro musicale francese. Siamo lieti che ancora una volta si renda giustizia al talento, mai illuminato dalla gloria, di uno dei grandi maestri dell'Otto-

cento musicale, di uno degli artisti più interessanti della favolosa avventura romantica. E la *Dannazione di Faust*, così lontana da ogni enfasi vittorughiana, non solo è tra le più vive testimonianze del romanticismo musicale, ma rappresenta un contributo fondamentale al « credo » romantico, come la pittura di un Delacroix. Non a caso il Festival di Edimburgo, l'estate scorsa, volle affiancare una grande mostra di Delacroix ad alcune notevoli esecuzioni berlioziane (la *Grande Messe des morts*, la trilogia *L'Enfance du Christ e Roméo et Juliette*).

Polemista e scrittore vivacissimo (si rileggano i *Mémoires* e le *Soirées de l'orchestre*), critico per quasi trent'anni del « Journal des débats », nemico dichiarato di ogni filisteismo, intensamente partecipe del mondo romantico in cui viveva, con un fondo di inquietudine insoddisfazione, Berlioz è un musicista che ci attrae pur nelle sue stravaganze e contraddizioni, pur nelle sue debolezze o piccole ambizioni (l'incarico ufficiale o lo spadino accademico). La sua musica appartiene all'età romantica ma è anche di tutti i tempi: così miracolosamente nuova, così sorprendente e imprevedibile nell'aprire nuovi orizzonti, così inquietante e profeticamente moderna, così decisa nel sottrarsi a una facile teatralità decaduta alle estreme conseguenze del manierismo. Improvvisamente, stupende intuizioni percorrono le sue opere, intuizioni che ritroveremo nelle più valide esperienze della nuova musica europea. Berlioz sfida il tempo con assoluta imperturbabilità e ne supera le ingiurie. Bisogna riconoscere che nella *Dannazione di Faust* egli « crea » l'orchestra moderna.

Dell'opera di Berlioz si è avuta una esecuzione degnissima sul piano musicale e su quello scenico. Il maestro Peter Maag, che ha ormai l'esperienza e la sicurezza dei grandi direttori di giro internazionale, si è nuovamente imposto all'ammirazione del pubblico napoletano, ponendo in chiaro rilievo ogni bellezza, ogni suggestione dell'opera. Egli è fra quei direttori che amano veramente Berlioz, come Charles Munch o Lorin Maazel. È stato particolarmente ap-

prezzato nella danza delle silfidi e nella marcia di Rácóczi. Fedele al clima romantico dell'opera, con alcune felici innovazioni, l'estrosa regia di Franco Enriquez, in perfetta armonia con le scene e i costumi di Emanuele Luzzati, suo assiduo collaboratore. In palcoscenico erano Giuletta Simionato, Ettore Bastianini, Ruggero Bondino e Plinio Clabassi. Bravissima la Simionato nella parte di Margherita, con quell'arte che chissà per quanto tempo rimpiangeremo. Il tenore Bondino, che lo scorso anno ascoltammo nel *Roberto Devereux* di Donizetti, si è fatto apprezzare nell'invocazione di Faust alla natura, uno dei vertici dell'opera. Anche largamente favorevole la prova del Bastianini, in un ruolo forse superiore alle sue attuali possibilità, e del Clabassi. Soddisfacente la preparazione del coro. Ariose le coreografie e i movimenti plastici ideati da Bogdan Covacev, con i mimi del Piccolo Teatro di Milano istruiti da Marise Flach. Molto bene i primi ballerini Sonia Lo Giudice, Tony Ferrante e Lino Vacca. Si è ora in attesa di altri spettacoli importanti, come la ripresa della *Zelmira* di Rossini, scritta per il San Carlo nel 1822, e il *Don Pasquale* nella stessa edizione presentata due anni fa al Festival edimburghese, regista Eduardo De Filippo. Alla fine di febbraio il Teatro Nazionale di Sofia allestirà per la prima volta in Italia l'opera *Simeon Kotko* di Prokofiev, ispirata a un episodio della guerra partigiana in Ucraina. Nel prossimo numero parleremo della *Resurrezione* di Franco Alfano, riproposta a dieci anni dalla morte dell'autore.

La stagione della Rai e dell'Associazione « A Scarlatti » si è aperta con un concerto diretto dal maestro Massimo Pradella, solisti il pianista Alexis Weissenberg, il soprano Luciana Ticinelli Fattori, il mezzosoprano Bianca Maria Casoni e il tenore Petre Munteanu: in programma musiche di Vivaldi e di Brahms. Si è pure svolto un concerto di musiche di Mendelssohn, affidato al direttore Armando La Rosa Parodi e al duo Gorini-Lorenzi.

EDOARDO GUGLIELMI

## La stagione del Teatro dell'Opera e l'attività concertistica a Roma

La stagione lirica del Teatro dell'Opera, che presenta un cartellone ampio e più importante di quello della passata stagione, ha avuto inizio dopo scioperi, riunioni, promesse e proteste d'ogni genere che hanno costretto la soprintendenza a procedere all'inaugurazione con notevole ritardo. Tra la prova generale dei *Vespri siciliani* e l'esecuzione dell'opera verdiana sono intercorsi vari giorni e forse l'interpretazione ne ha un po' risentito. Comunque tutti hanno riascoltato volentieri, dopo sei anni, la partitura che, come si sa, risente un po' dello sforzo di dovere scrivere un'opera per l'Opéra di Parigi, il teatro che Verdi chiamava « la grande boutique ». Un forte contrasto è stato notato tra la tradizionale e a volte anche potente (vedi la Sinfonia) direzione orchestrale di Gianandrea Gavazzeni e la realizzazione scenica. Alla valorizzazione della prima hanno contribuito i cantanti Gencer, Limarilli, Guelfi, Rossi-Lemeni e Pugliese, alla seconda hanno partecipato (diremo così, in forma di *esperimento*) il regista Enriquez e lo scenografo Polidori. Loderemo senza reticenze la parte musicale, ma non possiamo fare a meno di affermare che una scenografia di tipo astrattista non combacia affatto con l'arte verdiana. Le scene sono state ridotte a semplici siparietti attaccati nel fondo e in cima al palcoscenico che, per le loro minuscole proporzioni, lasciavano ampio spazio a un fondale nero, davvero opprimente. Su questo fondale hanno agito i personaggi e i danzatori provocando evidenti reazioni da parte della critica.

Come secondo spettacolo lirico è stato ripreso l'*Otello* di Rossini (andato in scena soltanto sette mesi fa) con le scene estremamente coloristiche del De Chirico, l'intelligente regia di Sandro Sequi e con l'ottima direzione di Carlo Franci. Anche la compagnia non è risultata mutata: i tenori Limarilli, Lazzari e Bottazzo, la brava Virginia Zeani e il baritono Franco Ventriglia. Unico elemento nuovo: Anna Reynolds. Spettacolo gradito, che forse è stato sfruttato un po' troppo presto a confronto della passata edizione.

Lo spettacolo di balletti comprendeva *Le Roi de gourmets* di Brero su musiche di Rossini, la famosa *Giselle* di Adam e *La Valse* di Ravel, rispettivamente per le coreografie di Babilée, Coralli e Zappolini, il primo con una gustosa scena di Lila de Nobili. Più di tutti ha soddisfatto il secondo lavoro per la deliziosa interpretazione di Carla Fracci e di Henning Kronstam, due ballerini davvero impeccabili.

Finalmente ha ripreso la sua attività, dopo il totale rinnovamento, la Sala dei Concerti di via dei Greci, dove si alterneranno l'Accademia di Santa Cecilia e il Conservatorio di musica intitolato alla stessa patrona. I battenti sono stati aperti con una magnifico concerto del pianista Arthur Rubinstein che ha eseguito musiche di Schubert, Chopin, Debussy e Liszt. Successo? Il solito successo. Poi è stata la volta del Quartetto Italiano, applauditissimo in Schubert, Beethoven e Ravel.

Con un concerto tutto dedicato a Beethoven si è aperta la stagione all'Auditorio di via della Concilia-

zione per l'Accademia di Santa Cecilia. Dirigeva Fernando Previtali che, tra la Ouverture del *Re Stefano* e la *IX Sinfonia*, ha diretto la *Fantasia per pianoforte, orchestra e coro* con Pietro Scarpini solista. Una partitura che preannuncia l'ultima sinfonia e che ha valori soprattutto pianistici. Un caldo successo ha conquistato il pianista Vladimir Askenazy in due concerti: lo abbiamo soprattutto ammirato nei *Dodici studi* op. 25 di Chopin, ma le possibilità dell'esecutore sono molte, e se a 24 anni « si suona così », l'avvenire non può essere che roseo. La cantata *Alexander Nevsky* di Prokofiev è stata presentata dall'eccellente giovane direttore Claudio Abbado, distintosi anche in una chiara interpretazione della poco nota *Sinfonia n. 6* di Schubert. Invece il maestro Kyrill Kondrascin ha fatto conoscere, per la prima volta a Roma, la *Sinfonia n. 8* di Dimitri Scio-stakovic, partitura un po' prolissa

e pesante, ma ricca di elementi. Fu scritta nel 1944 e rammenta tutte le ansie legate a quell'anno.

Alla Filarmonica, trasferitasi nell'ampio Teatro Olimpico, dopo un buon concerto di Arturo Benedetti-Michelangeli, bisogna segnalare il successo di Nathan Milstein (Bach e Paganini), quello del Nonetto di Monaco e l'altro della meravigliosa *Ceska Filarmonica*, senza direttore, impeccabile nelle musiche di Benda, di Dvorák e, particolarmente, nell'*Apollon musagète* di Stravinski. Il magnifico baritono Hermann Prey ha conquistato i maggiori consensi in liriche di Schubert e Schumann, mentre criticato è stato il direttore Daniele Paris nella esecuzione di *Pierino e il lupo* di Prokofiev, nella quale la parte della *recitante* è stata assunta da Catherine Spaak, forse più per attirare il pubblico che per una necessità artistica.

MARIO RINALDI

## Un nuovo Sinigaglia si è sentito a Torino

Prima ancora che Luigi Rognoni nell'intervallo del concerto torinese diretto da Mario Rossi (23 dicembre) e dedicato a Leone Sinigaglia nel ventennio della sua morte, commemorasse il compositore con la nota competenza e altresì con la rara prerogativa di suo unico depositario memoriale, era stato l'incontro diretto con la musica ad avvertirci di un recupero sì opportuno ma anche utile, valido insomma. La ricorrenza (breve: ma assai più ampia, considerando le date delle composizioni eseguite e il tacito appartarsi operativo dalla scena musicale italiana dell'ultimo cinquantennio) veniva intanto a sollecitare un giudizio critico attuale, ma anche a consegnare

definitivamente e legittimamente) l'uomo al suo tempo.

Senza contraddizioni, badiamo: seppure i ricordi di lui possano risultare contrastanti, addirittura incongruenti (applaudiva, ci dice il Rognoni, le *Noces* di Stravinski, Debussy e Schoenberg, capì e difese, già vecchio, Dallapiccola; e si agitava stizzito, ci diceva Mila, gridando all'indirizzo di Bartók frapposto a Beethoven e Schubert: « Questa non è musica! »), c'era, sotto, un'impassibilità, un distacco, un'onesta consapevolezza. Sinigaglia era rimasto (come nella nota fotografia con Toscanini) uno dei tanti allievi e amici di Brahms e di Dvorák che si somigliavano tutti un poco, di là della

complessione fisica differente, nella cifra artistica e sentimentale tardo-ottocentesca: la barba sul viso serio, solidità corposa di abiti e d'atteggiamenti e, dietro questi tratti borghesi che la rispettabilità convinta e l'investitura artistica invecchiavano anzi tempo, pianificando anche differenze anagrafiche vistose, c'erano nascoste anime riservate ed elegiche, spiriti ingenui, garbati e innocenti idealisti. Sinigaglia era tra questi personaggi di diritto, come si avverte nella stessa musica esperta e controllata, intima e saggia: anche per quella fedeltà a una norma d'arte e a una probità di mestiere che gli creava, fatalmente, non un solo Rubicone.

Questo ci spiega dunque quella sua impassibilità operativa e anche quella dissensione animata e selettiva nei confronti della musica contemporanea: in fondo, secondo una polemica a una società che a sua volta rifiutava poi di riconoscerlo, perfino nello stesso idioma regionale della sua opera (destino anche di un Casella, ci avverte d'Amico), ma soprattutto secondo una parzialità che poi rendeva la critica ingiusta e insufficiente nei riguardi della sua musica. Ad esempio, verso l'unica pagina veramente nota di Sinigaglia, quell'ouverture delle *Baruffe chiozzotte* che concludeva avvedutamente l'attuale concerto: che ci giungeva, ora, con una freschezza, un brio e un garbo tutto europeo, capace di liberarla dal destino occasionale di ennesimo eppur felice ritorno dell'ouverture brillante ottocentesca e dal tono favolistico-descrittivo stabilito da prototipi romantici del genere (dalle *Comari di Windsor* di Nicolai ad altre pagine giocose ancor del primo Novecento), accolti sempre con la degnazione riservata al facile movente anzi pretesto letterario; per indirizzarla invece a certo gusto di *pastiche* neoclassico e più moderno. Oppure, verso il *Concerto op. 20* per violino, che deliberatamente non vuole rinunciare a un illustre reper-

torio romantico che s'incentra in Brahms, proprio per evidenziare una libertà vistosa d'intento e di espressione consentita alle varie provincie nazionalistiche, sempre avvertite più che del tema popolare caratterizzato, della individuazione autoctona: provincia derivata ma non asservita, anzi subito indipendente in quel quid di spersonalizzato e di autonomo che sembra dapprima forestiero ma non è mai estraneo: così il primo tempo, con quel tema tanto latinamente cantabile e lirizzato riesce più individuante, tutto sommato, dell'altro soggetto più orgogliosamente tradizionale; mentre l'Adagio apre, sul Finale leggero e vivace, tutto propenso all'attuale e pur felicemente scontata matrice romantica « all'ungherese », apre ben altro orizzonte spirituale, ben altra indagine ereditata dal Romanticismo, con l'andamento di notturna romanza, col respiro naturalistico fin dall'appello iniziale del corno. Quanto tali elementi appaiono ora scontati, ma quanto valore e significato custodiscano, almeno a paraggiare i conti di una cultura strumentale allora arretrata e isterilita (il *Concerto in la maggiore* è del 1901!), è inutile sottolineare qui: era considerazione immediata, dicevamo, che, ascoltando, quasi ci quietava la coscienza.

Riesce dunque più facile oggi, sopiti gli ultimi echi di quelle polemiche artistiche in cui Sinigaglia figurò quale antesignano di conservazione, se non di reazione musicale, situare la sua figura nella condizione storica più adatta: associandolo di diritto alla generazione martucciana dei restauratori della tradizione e del gusto strumentale in Italia, esemplato dal Romanticismo tedesco; ma al contempo isolandolo e svincolandolo da una prerogativa che da Sgambati a Bossi risultò prevalentemente strumentale; votata a Wagner e Brahms. Infatti, come si avvertì proprio nel concerto torinese, se l'orchestra di Sinigaglia ap-

pariva aliena dall'influenza wagneriana, custode invece di una raffinatezza timbrica e strumentale che pareva, a quel tempo, rifugiarsi unicamente in Francia o in certi protettori scandinavi e slavi; la vocalità ne usciva come la misura veramente inedita e personale, eccezionale in Italia.

Fu una vera vocazione infatti, quella che spinse il musicista, formatosi a Torino con l'onesto ed eclettico Giovanni Bolzoni e già attivo compositore, a recarsi nel 1893 a Vienna: «Una necessità, ci dice lo stesso compositore, di vivere in un ambiente più vasto, più musicale», realizzando cioè quell'informazione diretta, perseguita privatamente dal suo primo maestro e agognata da tutti i maggiori esponenti dell'età marucciana. Brahms, centro della vita viennese e maestro elettivo di quel gruppo di musicisti italiani indifferenti all'opera, non avendo «talento pedagogico né la necessaria pazienza per insegnare», lo indirizza a suoi allievi diretti: prima E. Mandyczewski e poi Dvorák a Praga (1900). Sette anni a Vienna, nel clima intenso e felice di fine Ottocento, a contatto anche di Bruckner e Goldmark, di interpreti quali Richter, Weingartner e Mahler, gli riescono quanto mai formativi e ricchi: amico di tutti, segue i concerti, annota partiture anche di opere nuove e matura, almeno dalla scomparsa di Brahms, il proprio indirizzo più sicuro: la predilezione al canto popolare, esemplato sul modello dei sette libri dei *Canti popolari tedeschi* dell'amburghese e sull'esperienza viva di Dvorák.

Una lezione assimilata progressivamente e coerentemente se, al ritorno in Italia (1901), alcune opere strumentali precedono la più sistematica collezione vocale: la *Rapsodia Piemonte* op. 26 infatti, se pure informata a intonazione popolare, non è ancora costruita su veri temi popolari utilizzati nella successiva suite orchestrale *Piemonte* op. 36

eseguita nel concerto torinese (una rapsodia anch'essa, più che suite: ove la divisione quadripartita non annulla sottintesi ponti di raccordo). La cultura slava qui presente, nonché la strumentazione solitamente linda e raffinata, ci dice tuttavia come il *Concerto* e le *Baruffe* non fossero momenti occasionali o di riporto e come Sinigaglia invece pretendesse più che una paludata investitura brahmsiana, un'individuazione nazionalistica. Innegabili risultano infatti certe atmosfere naturalistiche e campestri (non ancora contadine), certi tratti descrittivi che agevolmente spostano in altra terra i prati e i boschi di Boemia (era pur stata una lezione probante, tra l'altro, l'esilio americano di Dvorák, dato il compenso osmotico di vecchio spirito slavo nel nero canto del Nuovo Mondo); come pure certe istanze più ambiziose, che rinnovano la leggenda del tardo poema sinfonico di Dvorák, nel primo tempo della suite: almeno, si potrà pur dire, se Italia (magari solo Piemonte, ma non sempre) si rinviene qui, risulterà liberata dal capriccio oleografico e dalla cartolina illustrata del russo decadente. Forse non mancheranno neppure certe memorie fuggitive (a riguardo almeno di una tecnica prestigiosa) dell'altro russo Rimski, che nella folta mitografia russa quasi turisticamente s'incapriccia di Spagna; ma ci pare che, di tutti questi viaggi e omaggi musicali, Sinigaglia presti semmai orecchio al più vicino nonché sonoramente consentaneo bozzetto di serenata di Hugo Wolf. Né ci è ancora riuscito di individuare tuttavia il momento più produttore perché più moderno della Suite: la seconda sezione, animata d'un'allegria ritmica singolare ma anche d'una tale nervosa agilità armonica, sul metro ossessivo della danza, da autorizzarsi precedente virtuale, pur indiretto, di certo temperamento neoclassico (se osiamo dire Casella è per precisare più che il *pastiche* italiano



La Dannazione di Faust di Berlioz al San Carlo di Napoli. Plinio Clabassi nella scena della Taverna.



Tosca al Teatro dell'Opera di Roma, con la regia di Mauro Bolognini. Interpreti: Tito Gobbi e Franco Tagliavini.

tra Paganini e Scarlatti, il ritmo della *Glara*: ricupero anch'esso, dopo che divertimento).

Da ultimo nel concerto, e in prima esecuzione nella stesura strumentale (originale dell'autore), alcune vecchie canzoni popolari piemontesi: ove la bella e varia vocalità già nota nella versione cameristica (qui la mezzosoprano Cavicchioli ribadì i pregi interpretativi colti in una recentissima registrazione discografica), si evidenziava nel contesto orchestrale, ancora di una proprietà magnifica e deliziosa. Sono, questi canti, la misura artistica più segreta e maggiore del musicista, intento lungamente a una ricerca, stimolata dalla collezione poetica di Nigra, che da occasionale doveva mutarsi in opera sistematica (60 canzoni: 36 edite dalla Breitkopf nel 1913 e ristampate da Ricordi nel 1957; e 24 apparse nel 1956 presso Ricordi a cura di Luigi Rognoni; ma poi oltre 500, tra melodie e varianti diligentemente raccolte e annotate, localizzate solo nella collina torinese): dietro insomma un'autentica consapevolezza filologica (« Non approvo i restauri anche se ben fatti », diceva) di inventariare un patrimonio caduco perché trasmesso per tradizione diretta e chiusa. L'affinità col procedimento di Bartók e Kodály (e prima, pur marginale, di Grieg) si mostra in tutta evidenza, denunciando altresì un progressivo svincolamento musicale dalla lezione brahmiana e di Dvorák; per non dire, nella varia intonazione dei canti, di certa favolistica arguzia infantile, che, proprio per l'apporto orchestrale, presagiva se non sortilegi francesi, certa immediatezza narrativa formulata da Prokofiev di *Pierino e il lupo*.

Il sapore paesano e genuino dei pezzi si rivela subito, oltre che per una certa uniformità metrica, attraverso una sorta di intemporalità musicale (sempre tonali, i canti e pochi modalismi) che è la garanzia migliore di una mancata ingerenza (e pur così facile!) sia espressiva che stilistica. Senza contare poi che tale esito artistico sopravviene all'individuazione più propriamente italiana (o neo-latina) dell'anima di Sinigaglia, che non traduce lo spirito intimo e sentimentale del Lied accostato negli anni viennesi, ma resta fedele a una poetica narrativa di marca tipicamente celtica e subalpina: lenta, immaginosa e narrata (una vera categoria poetica, questa, se pensiamo alla lirica di Pavese). Non forme chiuse e strofiche del Lied, non stornelli e strambotti cui pure Malipiero saprà conferire misura moderna, ma sequenze di strofe simili, su cui Sinigaglia poteva industriosamente applicare la sua norma della « variazione » ritmica e armonica intorno al nucleo originario della melodia.

Era itinerario di modernità, ingrato e già destinato all'isolamento artistico; e poi, l'unico bagaglio certo all'esilio dell'umile uomo crepuscolare, sorpreso nell'ultimo ritiro terreno ma salvato dalla morte improvvisa alla violenza razziale del nazismo. Una volta tanto, possiamo ben dire, un concerto commemorativo ci ha presentato un musicista non solo inedito ma nuovo, che ora attende (vicino è il centenario della nascita) una riparazione nei programmi concertistici italiani nonché una sicura individuazione critica.

SERGIO MARTINOTTI

## La Scala nella storia e nell'arte

Di storie dei vari teatri italiani e stranieri sono piene le librerie e le biblioteche; di teatri ormai chiusi o distrutti e di teatri ancora in piena efficienza. Ma sulla Scala c'è addirittura una letteratura intiera, dal volume del Cambiasi (*La Scala 1778-1906*) del 1906, a quelli del Marangoni e Vanbianchi del 1922, dell'Adami (*Un secolo di scenografia alla Scala*) del 1945, e di Armani (*La Scala 1946-1956*) del 1957, nonché alle antologie di studi vari: *La Scala 1778-1946* (saggi di Morazzoni, Abbiati, Gara, Confalonieri e Calzini) del 1946 e *La Scala. Cronache 1778-1960*, appunto del 1960.

Segno dell'interesse costante del pubblico e degli studiosi per un teatro che dalle sue lontane origini, nel 1778, ha continuato una fortunosa vita e ha saputo affermarsi come ultima meta agognata dei cantanti, dei direttori, degli scenografi, di tutti gli interpreti insomma e di coloro che in qualsiasi modo partecipano alla preparazione degli spettacoli. Una prima esecuzione o un nuovo allestimento alla Scala oggi fa epoca, diventa il centro dell'interesse del pubblico non soltanto milanese, ma internazionale e lo si deve indubbiamente al fatto che il teatro ha saputo superare il fenomeno puramente artistico in una consuetudine di costume, di moda anche, che va oltre il fatto unicamente musicale e spettacolare delle opere che vi si rappresentano.

Ma la Scala è tuttora aperta e la sua vitalità prepotente non accenna minimamente a diminuire, nonostante le vicissitudini salariali e gli scioperi del personale. Per questo vien fatto di guardare alla mastodontica opera testè pubblicata da Casa Ricordi con strani sentimenti. Un libro su di un teatro come può aspirare all'eternità se il teatro stesso continua imperterrito la sua vita?

C'è un solo mezzo per rispondere al quesito che parrebbe insolubile: tracciare onestamente la vita del teatro stesso fino a oggi, lasciando indiscusso e imperturbato l'avvenire. Non introdursi insomma nelle ragioni profonde, storiche, sociali, patriottiche, ma anche e principalmente musicali, che l'hanno fatto vivere soltanto a modo suo, narrarle semplicemente dalla prima sera dell'inaugurazione fino all'anno cui si decide di arrivare, senza preoccuparsi di studiare le ragioni profonde, ma non sempre solamente musicali, che gli hanno forgiato un'esistenza tale da farlo assurgere a massimo traguardo per gli interpreti, a sicura assise per gli autori e anche a tranquillo banco di prova per gli uditori. Chè quando il pubblico può dire di aver udito e visto uno spettacolo della Scala può anche concludere, almeno nella maggior parte dei casi, d'averlo visto eseguito come si doveva, come lo voleva l'autore, come, insomma, meglio sarebbe difficile anche pensare.

Eppure queste ragioni extra-musicali, cui si è accennato, del favore del teatro, esistono e sono reali. Già il fatto stesso della sua origine rappresenta anche un fatto politico e, compiendo un grande salto nel tempo, la stessa urgenza con cui venne stabilita la ricostruzione e la riorganizzazione della Scala dopo i bombardamenti dell'ultima guerra, testimonia della necessità storica e sociale di rivedere attiva la Scala, non solamente valida per Milano o anche per l'Italia, ma per l'intero mondo, se si voleva ritornare al più presto possi-

bile a una parvenza almeno di normalità, escludendo affatto da questa affermazione qualsiasi conato retorico.

Probabilmente sarebbe assai interessante tracciare anche la storia proprio degli eventi non musicali (sociali, politici, di moda, ecc.) che vollero questo teatro così come fu e come è. Ma la principale difficoltà dell'impresa risulterebbe inevitabile dall'interpretazione personale di tali avvenimenti e fatti da parte dell'autore, che correrebbe il rischio di vedersi trascinato, anche senza volerlo, in una storia polemica. Soprattutto poi ancora più incongruo sarebbe il tentare una storia sociale della Scala, quando il teatro è tuttora funzionante, trasformabile ed esposto a subire le più varie influenze.

Da questi vani sogni comunque non si è lasciato adescare l'autore, il ben noto compositore e musicologo Carlo Gatti, già allievo di Amintore Galli, Saladino, Catalani e Bazzini al Conservatorio di Milano, insegnante in seguito nella scuola stessa dove aveva studiato, direttore dalla fondazione della sezione musicale del Teatro del Popolo di Milano, sovrintendente della Scala dal 1942 al '44, critico musicale, direttore di varie collane, stimatissimo studioso verdiano, nonché, non ultima fortuna, felicemente carico di anni, non al punto da identificarsi con la vita, che narra, del teatro, ma ad ogni modo possessore di una esperienza scaligera viva veramente unica al mondo, anche per l'amore ardentissimo da sempre portato all'istituzione e ai suoi esponenti.

Carlo Gatti ha preferito e voluto stendere soprattutto una storia delle manifestazioni che nel teatro hanno avuto sede quasi esclusivamente dal lato puramente musicale. Gli accenni naturalmente non mancano agli avvenimenti storici generali dei vari periodi di vita del teatro, ma sono volutamente e quasi con ostentazione, tenuti in secondo piano, a non incidere troppo sulla intensa vicenda musicale che è quella che si sente per lui contare quasi unicamente, come riprova di una tradizione secolare e affidamento di un avvenire intramontabile.

Prova ne sia che a un certo punto l'autore interviene direttamente e personalmente nella storia del suo teatro. Ed è proprio a proposito del *Falstaff* verdiano, quando il Gatti si trova a far « coda » per salire al loggione per la prima rappresentazione dell'opera, già conoscendola tuttavia perchè in anticipo si era aggregato all'amico Luporini per ridurre per canto e pianoforte una copia della partitura originale. « Come si possono cancellare ricordi tanto profondamente impressi nel cuore e nella mente? », conclude l'autore, non più storico freddo, ma da quella data compartecipe vivissimo delle sorti dell'istituzione e delle vicende degli artisti, che vi imperano o vi cadono. Ed ecco i giudizi dal vivo su *Manon Lescaut* di Puccini, su *Andrea Chénier*, su *Bohème*, su Giulio Gatti Casazza, su Toscanini, su Guido Visconti di Modrone e su Uberto, su *Madama Butterfly*, *Salomé*, *Pelléas et Mélisande*, *Boris Godunov*, *Il Cavaliere della rosa*, *La Fanciulla del West*, *La Nave* di Montemezzi, Ildebrando Pizzetti e Ottorino Respighi, *Nerone* di Boito, *Turandot*, Stravinski, Vittadini, Lodovico Rocca, Lattuada, Scuderi, Pick Mangiagalli, Gino Marinuzzi, Ghedini, Cantelli, fino a Ghiringhelli e Sanzogno.

Tutta la vita amministrativa del teatro e dell'Ente autonomo si svolgono davanti ai nostri occhi e alle nostre orecchie fino alla ricostruzione dalle rovine della guerra e all'apertura della Piccola Scala e neppure uno dei tanti personaggi, anche secondari, che vi diedero opera è dimenticato per concludere con l'atto di fede: « Vigore di vita, inesauribile... il Teatro alla Scala è nel presente promessa sicura e certezza di perenne radioso avvenire ».

Una storia che è, insomma, una dichiarazione d'affetto per questo teatro, nel quale, come tanti musicisti in Milano e altrove, chi la scrisse consumò ardentemente la sua vita, dedicandogli il proprio entusiasmo. E che come tale deve essere letta, col rispetto che si deve alle opere non scritte per esigenze pura-

mente pratiche, ma che, si sente, nascono da un bisogno profondamente interiore, di dire una buona volta tutto quanto all'interno di quel teatro si provò per i lunghi anni che ci videro frequentarlo.

La faticosa opera dell'autore è stata edita con lo stesso amore con il quale egli l'ha scritta. È divisa in due volumi. Il primo, che costituisce la storia stessa del teatro, giunge fino alla stagione 1958, ma non si ferma, poichè una succosa appendice contiene gli avvenimenti e la narrazione delle vicende delle stagioni dal 1958 fino al 1963 (è stato stampato appunto alla fine del 1963). Poi viene il susseguirsi delle illustrazioni: 22 tavole a colori e 76 pagine di illustrazioni varie in nero, che grazie anche all'apporto visivo ci fanno rivivere più dappresso, quasi fisicamente tutti gli avvenimenti e ci fanno conoscere anche i volti dei principali personaggi.

Il secondo volume vuole invece essere la *Cronologia completa degli spettacoli e dei concerti* ed è dovuto alla particolare fatica di Giampiero Tintori, che umilmente si è affiancato a Carlo Gatti, per darci questo indispensabile mezzo di orientamento nella fatica precedente dell'autore. Pubblicato, questo, nel 1964, elenca anno per anno anzitutto le opere che sono state rappresentate alla Scala dando la data della prima esecuzione, segnalando se si tratti di prima esecuzione assoluta, ed elencando poi i nomi del librettista, del compositore e degli interpreti. Alle opere seguono i Balli, elencati con lo stesso metodo, poi vengono i Concerti eseguiti in teatro, per ognuno dei quali è dato il programma completo. Con lo stesso sistema sono quindi elencati gli spettacoli della Piccola Scala e poi le manifestazioni varie che ebbero luogo in teatro dal 1780 al 1900, che comprendono gli spettacoli più diversi, ma soprattutto concertistici e di beneficenza.

Il libro si chiude con l'elenco cronologico dei Maestri al cembalo, capi e direttori d'orchestra e direttori dei cori. Seguono infine gli indispensabili indici che permettono di raccapezzarsi subito e facilmente nella difficile materia: l'indice per titoli delle opere, per nomi degli artisti nominati a loro proposito, per titoli dei Balli, per nomi degli artisti che vi presero parte, per nomi degli artisti che presero parte ai Concerti. Per ultimo viene l'elenco per titoli degli spettacoli della Piccola Scala e l'indice per nomi degli artisti che vi si illustrarono.

Così la monumentale opera si conclude, offrendo la storia di un teatro e il mezzo più limpido e piacevole di studiarla, ma dimostrando anche l'importanza per la civiltà nostra di una istituzione che non può morire, ma deve ritrovare nella propria storia stessa le forze che le devono imporre di continuare una storia, certamente diversa da quella passata, ma sempre e altrettanto importante per Milano, per l'Italia e per il mondo.

C. SARTORI

Rinnovate il vostro abbonamento  
e fate nuovi abbonati a

**Musica  
d'Oggi**

## Musica e Musicisti

### L'Opera in Italia

\* Al TEATRO PICCINNI DI BARI sono andate in scena, all'inizio di dicembre, due opere in un atto di Raffaello de Banfield: *Una Lettera d'amore di Lord Byron* e *Colloquio col tango*. Lo stesso Teatro ha anche presentato l'opera *Rita* di Donizetti, nella revisione di Umberto Cattini.

\* Al TEATRO DELL'OPERA DI ROMA è stata presentata, il 23 dicembre scorso, una nuova edizione di *Tosca*, con la regia di Mauro Bolognini, al suo esordio nel teatro lirico. Rifacendosi alla scenografia della prima esecuzione dell'opera, che ebbe luogo al Costanzi nel 1900, lo spettacolo ha fatto perno sui bozzetti originali delle scene di Adolf Hohenstein, concessi da Casa Ricordi. Sotto la guida di Giuseppe Patanè, hanno cantato Regine Crespin (Floria Tosca), Franco Tagliavini (Cavaradossi), Tito Gobbi (Scarpia).

\* Al TEATRO REGIO DI PARMA l'inaugurazione dell'annuale stagione lirica, avvenuta il 26 dicembre scorso, è stata turbata da incresciosi incidenti che hanno determinato la sospensione dello spettacolo. Opera inaugurale era *Un Ballo in maschera*, diretto da Fausto Cleva e interpretato dal soprano Luisa Maragliano e dal baritono americano Cornel MacNeil. Già durante il 2° atto dissensi erano stati indirizzati dal loggione verso l'orchestra, ma il putiferio scoppiò nel corso del 3° atto, quando la romanza « Morrò, ma prima in grazia », cantata dalla Maragliano, provocò, pur tra le acclamazioni, qualche contrasto, tale da suscitare l'aperta reazione di uno spettatore nei confronti dei disturbatori. A questo punto il baritono MacNeil, presente in scena, dopo aver rivolto parole sdegnate verso il pubblico, rientrava irritatissimo nel suo camerino, abbandonando quindi, dopo un

alterco con il sovrintendente del Regio, il teatro. Ora la spiacevole vicenda avrà anche un seguito giudiziario.

\* Al SAN CARLO DI NAPOLI, il 2 gennaio scorso, è andato in scena *Rigoletto*, interpretato da Piero Cappuccilli, Renata Scotto, Franco Ventriglia e Laura Didier-Gambardella. Ha diretto Oliviero De Fabritiis; la regia era di Livio Luzzatto.

\* Il 3 gennaio scorso è andato in scena al TEATRO REGIO DI PARMA l'opera *Rigoletto*, affidata per la direzione d'orchestra a Luciano Rosada e per la regia a Filippo Crivelli. Protagonista il baritono inglese Peter Glossop, affiancato dal soprano Margherita Rinaldi e dal tenore Gianni Jala.

\* La stagione lirica del TEATRO SOCIALE DI COMO si inaugurerà il 16 febbraio con *Carmen* di Bizet. Altre opere in cartellone sono *Bohème* di Puccini e *Rigoletto*. E anche probabile che la stagione venga completata con l'allestimento della nuova opera di Salvatore Allegra, *Romulus*.

\* La 43ª stagione dell'ARENA DI VERONA si svolgerà dal 21 luglio al 15 agosto 1965. Comprenderà le opere *Norma*, *Carmen* e *Traviata*, nonché i balletti *Capriccio spagnolo* di Rimski-Korsakov, *Cappello a tre punte* e *Amore stragone* di M. de Falla, *Bolero* di Ravel. I balletti saranno presentati dalla compagnia di danza spagnola di Luisillo.

\* Il TEATRO MASSIMO BELLINI DI CATANIA metterà in scena, durante la prossima stagione lirica, l'opera *Miseria e nobiltà* di Jacopo Napoli.

\* Al TEATRO MARGHERITA DI GENOVA la stagione lirica 1965 si effettuerà da marzo ad aprile e comprenderà 8 spettacoli

operistici e uno di balletti. Tra le opere in cartellone figurano *Andrea Chénier* di Giordano, *Fidelio* di Beethoven, *Peléas et Mélisande* di Debussy (in prima esecuzione a Genova), *I Quattro rusteghi* di Wolf-Ferrari, *Tosca* di Puccini.

### L'Opera all'estero

\* *L'Opéra d'Aran* di Gilbert Bécaud è stata accolta con successo a Lione. L'OPÉRA DI LIONE ne ha annunciato per l'anno prossimo dieci rappresentazioni con scene e costumi nuovi.

\* All'OPÉRA-COMIQUE DI PARIGI hanno avuto luogo, il 5 e l'8 dicembre scorso, due rappresentazioni eccezionali del *Mattino segreto* di Cimarosa.

\* Al GRAN TEATRO DI GINEVRA è andata in scena in gennaio l'opera *Raskolnikov* di Heinrich Sutermeister. Presentata in edizione tedesca, l'opera si è avvalsa della regia di Herbert Graf e della scenografia di Nicola Benois. Ha diretto Jean Meylan.

\* La stagione lirica dell'OPÉRA DI MARSIGLIA comprende, accanto alla ripresa delle *Mamelles de Tiresias* di Poulenc e del *Fidelio* di Beethoven, ambedue nell'allestimento di Louis Ducreux, la prima esecuzione francese della *Fidina* di Vivaldi e di *The Turn of the screw* di Britten.

\* Al THÉÂTRE 102 della Radiotelevisione francese è stata rappresentata in prima assoluta l'opera in 4 atti *La Nuit foudroyée* di Jacques Bondon su libretto di Yvon Mauffret.

\* Al THÉÂTRE SEBASTOPOL DI LILLA è stata rappresentata nei giorni 1, 7, 14 e 15 novembre l'operetta *Pacifico* di Jo Moutet. Sotto la direzione di Paul Wostyn, hanno cantato Robert Piquet e Dany Luck.

\* Al METROPOLITAN DI NEW YORK Thomas Sherman ha diretto la prima americana di *Maria Stuarda* di Donizetti. (N. K.-M.)

\* A MOSCA, il giorno di Natale 1964, è stata presentata una nuova opera di Sciostakovic, *L'Esecuzione di Stenka Razin*. (N. K.-M.)

\* La stagione lirica italiana al CAIRO si effettuerà dal 1° febbraio al 30 marzo 1965 e comprenderà 30 rappresentazioni. In cartellone figurano le opere *Rigoletto*, *Otello*, *Trovatore*, *Bohème*, *Werther* e *Le Nozze di Figaro*. L'elenco artistico comprende, tra gli altri, i nomi di Ferruccio Tagliavini, Ettore Bastianini, Claudia Parada e Francesco Mieli.

\* Il rinnovato THÉÂTRE DU CASINO MUNICIPAL DI CANNES sarà inaugurato nel prossimo aprile con la rappresentazione dell'opera *Uno Sguardo dal ponte* di Rossellini.

\* L'OPERA DI VIENNA metterà in scena nel prossimo febbraio *Katerina Ismailova* di Sciostakovic, in edizione tedesca. Dirigerà il praghese Jaroslava Krombholz. Sciostakovic stesso presenzierà all'esecuzione. (N. K.-M.)

### L'Opera alla Radio

\* Tra le numerose opere messe in onda dalla RAI durante il mese di novembre, ricordiamo: *Cecilia* di Refice, diretta da Oliviero De Fabritiis; *Le Devin du village* di Jean-Jacques Rousseau, nell'elaborazione di Gian Luca Tocchi, sotto la direzione di Ferruccio Scaglia; *L'Ultimo selvaggio* di Menotti, nell'edizione diretta da Carlo Franci. Mediante la registrazione di una esecuzione diretta da Alfredo Simonetto, è stata anche radiodiffusa l'opera *Salammbò* di Franco Casavola.

\* In dicembre la RAI ha tra l'altro radiodiffuso le opere *Prometeo* di Cortese (direttore Massimo Pradella) e *Il Sasso pagano* di Viozzi (direttore Ferruccio Scaglia).

### Balletto

\* Il 10 novembre scorso la RAI ha trasmesso in filodiffusione il balletto *L'Unicorno, la gorgona e la manticora* di Giancarlo Menotti. Dirigeva Thomas Schippers.

\* L'OPERA DI FRANCOFORTE metterà in scena il balletto *Maratona di danza* di Luciano Visconti e Hans Werner Henze. Ne sarà principale interprete Jean-Pierre Bonnefous.

\* I critici coreografici parigini hanno tenuto in gran conto il balletto *Arcades* del primo ballerino e coreografo francese Attilio Labis, il quale si è basato sulla musica di tre ouvertures di Berlioz. Labis ha dichiarato di aver voluto realizzare un balletto classico francese « où l'on danse du début à la fin ». (N. K.-M.)

\* All'OPÉRA DI MARSIGLIA è previsto l'allestimento di almeno otto nuovi balletti: uno realizzato su una partitura di Mossolov; un omaggio al gruppo dei Sei su un poema di Cocteau, dal titolo *La Preuve par Six*; un balletto sul *Concerto* per organo e orchestra di Poulenc, che andrà in scena in marzo; *Lascaux* di John Antill, in programma in aprile; *Penthesilée* di Prodomidès, con Ludmilla Tcherina, che sarà rappresentato nel mese di maggio.

\* Al THÉÂTRE DES CHAMPS ELYSÉES DI PARIGI è andato in scena il 25 novembre scorso il balletto *Alerte Puits 21* di Pierre Wissmer, diretto da Jean-Marie Auberson. Ha curato la coreografia Janine Charrat.

\* L'OPÉRA-COMIQUE DI PARIGI ha allestito il 10 novembre scorso il balletto *Le Combat* di Raffaello de Banfield. Il lavoro che si è avvalso della coreografia di William Dollar, è stato diretto da Richard Blareau e interpretato da Claude Bessy e Juan Giuliano.

\* Il Ballet du XX<sup>e</sup> Siècle, diretto da Maurice Béjart, ha presentato a Bruxelles due nuovi balletti di Milko Sparenplek, *Passacaglia* di Anton Webern e *Claustrophobie* di Henk Badings. Nel

primo hanno danzato Tania Bari e Paolo Bortoluzzi, nel secondo si è prodotto il ballerino tedesco Lothar Hoefgen. (N. K.-M.)

### Musica da Concerto

\* Nel corso di un concerto pubblico della RAI, diretto il 27 novembre scorso a Torino da Fulvio Vernizzi, è stata presentata, in prima esecuzione italiana, la cantata *Meditazione sulla maschera di Modigliani* di Wladimir Vogel. La sera successiva, sul Terzo Programma, la RAI ne ha messo in onda la registrazione. La realizzazione delle parti solistiche era affidata al soprano Françoise Rousseau, al contralto Genia Las, al tenore Gino Sinimberghi, al basso Ugo Trama, al recitante Anton Gronen Kubiski. La composizione di Vogel è anche in programma alla Tonhalle di Zurigo durante un concerto che si terrà il 10 maggio prossimo.

\* Il pianista e compositore Nicolas Astrinidis ha fatto conoscere a Tessalonica, alla presenza dei Sovrani di Grecia, la sua cantata mitologica *Le Nozze di Teti e Peleo*. La composizione sarà ripresentata nell'estate 1965 dal Festival di Atene.

\* La prima esecuzione francese dell'oratorio *Abramo e Isacco* di Stravinski ha avuto luogo il 15 dicembre scorso. La composizione è stata presentata dall'Orchestra Nazionale sotto la direzione di Maurice Le Roux.

\* Al TEATRO MUNICIPALE DI LE MANS si è svolto il 18 dicembre scorso un festival di musica francese, dedicato a composizioni di Ropartz, Ravel, Debussy, Milhaud e Françaix. Il concerto è stato diretto da Enyss Djemil.

\* L'ORCHESTRA SINFONICA DI CHICAGO, diretta da Jean Martinon, presenterà, in prima esecuzione *24 Preludi* di Marius Constant.

\* Il COLLEGIUM MUSICUM DI PARIGI, diretto da Roland Douatte, ha tenuto all'Opéra di Lilla, il 18 dicembre scorso,

un concerto di «Musique en 1685», comprendente musiche di Rameau, Händel, Scarlatti e J. S. Bach.

\* Nella sala della ACCADEMIA DI PIANOFORTE «M. LONG» DI PARIGI, Le Triptyque terrà in gennaio, in occasione del 31° anniversario della propria fondazione, sette concerti di musica francese.

\* A VIENNA è stato presentato recentemente, in prima esecuzione, il *Concerto* per pianoforte e orchestra di Thomas Christian David.

\* Il Duo Aloys e Alfons Kontarsky ha eseguito a COLONIA, il 7 gennaio scorso, in prima assoluta, *Monologe* per due pianoforti di Bernd Alois Zimmermann.

\* A MANNHEIM, il 25 gennaio scorso, l'Orchestra del Teatro Nazionale sotto la direzione di Horst Stein, ha offerto la prima esecuzione di *Hölderlin-Fragmente* del giovane compositore berlinese Aribert Reimann. Solista il soprano Elisabeth Grümmer.

\* Ad AMBURGO ha avuto luogo, il 24 gennaio 1964, la prima esecuzione del *Concerto* per violoncello e orchestra di Jean Martinon. Ne sono stati interpreti il violoncellista Pierre Fournier e l'Orchestra Sinfonica della Radio, diretta da Hans Schmidt-Isserstedt.

\* A FRIBURGO in Brisgovia, l'Orchestra sinfonica locale, diretta da Hans Gierster, ha offerto la prima esecuzione della *Sinfonia n. 1 in re minore* di Franz Philipp. (N. K.-M.)

\* La Filarmonica di Berlino, diretta da Reinhard Peters, presenterà in prima esecuzione, il 3 marzo prossimo, l'*Omaggio a Shaloun* per orchestra di Friedrich Hartig. (N. K.-M.)

\* L'Orchestra da Camera di Berna farà conoscere in prima esecuzione, il 2 marzo prossimo, l'*Elegia per Walther von der Vogelweide*, per basso e orchestra, di Sándor Veress. (N. K.-M.)

\* Tra le nuove composizioni ascoltate recentemente in Olanda figurano: il *Concerto* per 2 pianoforti e orchestra

di Henk Badings; la *Sinfonia n. 7* di Lex van Delden; la *Sinfonia n. 5* di Oscar van Hemel; *Intrada Reale e Sinfonia festiva* per orchestra di Bertus van Lier; *Priamel* per orchestra di Ary Verhaar; *Groninger Groen*, cantata per coro, baritono, recitante e orchestra di Jaap Geraedts; *Salmo 136* per baritono, coro e orchestra di Bertus van Lier.

(N. K.-M.)

\* L'Orchestra Filarmonica della Radio Francese, ha presentato, sotto la direzione di Pol Mule, il *Concerto* per due chitarre e orchestra del giovane compositore francese Pierre Jouvin. Scritto in origine per una chitarra e orchestra, il concerto è stato trasformato nell'attuale versione su richiesta dei virtuosi di chitarra Ida Presti e Alexandre Lagoya, gli stessi che lo hanno, in questa occasione, tenuto a battesimo.

\* La Sudwestfunk di Baden-Baden ha diffuso in novembre la 4ª *Sinfonia (in memoriam)* di Gian Francesco Malipiero. Dello stesso compositore la RAI ha trasmesso il 13 dicembre scorso *L'Asino d'oro* nonché il 1° e il 7° *Dialogo*.

\* A VANCOUVER Meredith Davies ha diretto il 1° e il 2 novembre *Kaleidoscope* di Pierre Mercure.

\* In una trasmissione dedicata a composizioni di Riccardo Zandonai, la RAI ha messo in onda, il 3 dicembre scorso, *Preludio, Trescone e Serenata* dalla *Via della finestra* (direttore C. F. Cillario), il *Preludio* al 4° atto di *Conchita* (direttore A. Simonetto) e *Danza del torchio e Cavalcata* da *Giulietta e Romeo* (direttore Willy Ferrero).

\* Nel corso della stagione sinfonica del TEATRO COMUNALE DI GENOVA sono stati eseguiti, l'11 e il 13 dicembre scorso, i 2 *Pezzi* per orchestra di Flavio Testi. Dirigeva Claudio Abbado.

\* Diverse composizioni di Ghedini sono state radiotrasmesse dalla RAI durante il mese di dicembre: *Architetture*, il *Concerto* detto *l'Olmeneta*, il *Concerto* detto *Il Rosero*, la *Fantasia* per pianoforte e strumenti a corda.

\* Al Pontificio Istituto di Musica Sacra a Roma il 16 ottobre scorso è stato eseguito per la prima volta l'oratorio *Ugandan Martyrs* di Joseph Kyagambiddwa, diretto dall'autore.

\* Il 19 dicembre scorso, Aladar Janes ha diretto a Udine il *Kinderkonzert* di Franco Margola.

\* Nel corso di un concerto diretto da Carlo Farina il 23 dicembre 1964 a SAN REMO, per commemorare il decimo anniversario della morte di Franco Alfano, sono stati eseguiti la suite *Eliana*, il *Divertimento* per orchestra, i 3 *Poemi di Tagore* e l'*Intermezzo* dell'opera *Risurrezione*.

\* Alla SOCIETÀ FILARMONICA DI BRUXELLES André Cluytens ha diretto il *Concerto* per la mano sinistra del tedesco Kurt Leimer, interpretato, per la parte solistica dallo stesso autore, e la *Faust-Symphonie* di Liszt. Solista di quest'ultima è stato il tenore Louis Devos. (N. K.-M.)

\* Durante un concerto diretto da André Cluytens al CONSERVATORIO REALE DI BRUXELLES è stato eseguito il *Concerto* per organo e orchestra op. 52 di Flor Peeters. Sedeva all'organo lo stesso autore. (N. K.-M.)

\* La prima esecuzione di *Nouvelles aventures* di György Ligeti è prevista per il giugno 1966 alla Radio di Amburgo. Sempre per il mese di giugno 1966 è in programma alla Württembergischen Staatsoper di Stoccarda la prima rappresentazione scenica di *Aventures* e di *Nouvelles aventures*. Ancora di Ligeti, il coro e l'orchestra della Radio Svedese, sotto la direzione di Michael Gielen, presenteranno il 14 marzo 1965 il *Requiem* per soli, coro e orchestra. Solisti: Liliana Poli e Barbro Ericson.

\* All'ACCADEMIA DI S. CECILIA DI ROMA, Elio Boncompagni ha diretto il 6 dicembre scorso il *Concertino* per pianoforte e orchestra di Cesare Brero. Solista Aldo Ciccolini.

\* Due composizioni di Renato Parodi, il *Concertino napoletano* e il *Concerto* per flauto, doppio quintetto d'archi,

arpa e celesta, sono state radiodiffuse in dicembre dalla RAI.

\* Al TEATRO NUOVO DI MILANO, nel corso di un concerto dei Pomeriggi Musicali, Carlo Zecchi ha diretto, il 19 dicembre scorso, i 3 *Pezzi* per orchestra di Guido Guerrini. Dello stesso autore la RAI aveva messo in onda, alcuni giorni prima, i 2 *Tempi di concerto* (direttore La Rosa Parodi).

\* Alle Settimane Musicali Internazionali di Parigi, Manuel Rosenthal ha presentato in prima assoluta, a capo dell'Orchestra Nazionale, il *Pange Lingua* per soprano, baritono coro e orchestra di Henri Barraud e una *Sinfonia* di Jean-Louis Martinet. (N. K.-M.)

## Festival

\* Numerosi compositori spagnoli, statunitensi e dell'America Latina hanno assistito a Madrid al primo Festival musicale ispano-americano, organizzato da Guillermo Espinosa, direttore della sezione musicale dell'Unione Pan-Americana di Washington, e dal governo spagnolo. Il Festival ha offerto una decina di concerti, presentati dall'Orchestra Nazionale Spagnola, dalle orchestre Sinfonica e Filarmonica di Madrid, dall'Orchestra di Valencia e da quella di Pittsburgh. (N. K.-M.)

\* Un Festival di musica dodecafonica elettronica e per percussioni si è svolto a Bruxelles. Questa manifestazione, protrattasi per otto giorni sotto la sigla «Reconnaissance des Musiques Modernes», è stata organizzata dalla Radio Belga in collaborazione con la Società Filarmonica di Bruxelles e i Concerti del Conservatorio, fornendo a un vasto pubblico l'occasione di riascoltare musiche di Boulez, Stockhausen, Heinz Holliger, Luigi Nono, Pousseur, Kagel, J. C. Eloy, i fratelli Kontarsky, Peter Schat, Shinovara, Haubenstock-Ramati e Messiaen. (N. K.-M.)

\* Il Festival «Primavera di Praga», che si svolgerà per la 20ª volta, prevede la prima rappresentazione mondiale dell'opera *Prometeo* di Jan Hanus. Al Festival parteciperanno anche i teatri dell'opera di Londra e di Mosca. (N. K.-M.)

## Concorsi nazionali e internazionali

### ESITI

Il premio « Città di Bologna » per il Concorso per una composizione sinfonica inedita, indetto dal Teatro Comunale di Bologna in collaborazione con Casa Ricordi, è stato assegnato al *Terzo Concerto per orchestra* di Bruno Bettinelli. La giuria, presieduta da Giorgio Federico Ghedini, era composta da Franco Abbiati, Valentino Bucchi, Franco Ferrara, Nino Sanzogno, Adone Zecchi e dal segretario Lamberto Trezzini. Il premio consta di un milione di lire e assicura l'esecuzione del pezzo vincitore durante la stagione concertistica 1965-66 dell'Ente promotore. Sono stati anche segnalati altri pezzi di Giancarlo Bizzi, Giovanni Ugolini e Bruno Zani.

Il *Concerto per organo e orchestra* di Giampaolo Bracali ha vinto il premio del Concorso Nazionale di Composizione della Fondazione Franco Michele Napolitano. La commissione esaminatrice era composta da Terenzio Gargiulo, Nino Rota, Virgilio Mortari, Alberto Curci, Emilia Gubitosi, Mario Persico, Remo Giazotto e Antonio Ferranini.

Il Premio di Musica dello Stato Austriaco, riservato per il 1964 alle composizioni corali, è stato attribuito a Franz Burkhardt per i suoi motetti *Cantate Domino*. Il premio per il canto è stato assegnato a Franz Kropfreiter per il suo ciclo *In memoriam*; quello per l'operetta a Paul Kont per l'operetta *Traumleben*. (N. K.-M.)

Al III Concorso Internazionale Dimitri Mitropoulos sono stati « laureati » 6 giovani direttori d'orchestra: il francese Jacques Houtmann, lo svizzero Niklauss Wyss, l'olandese Edo de Wart, il guatemalteco Ricardo del Carmen, gli americani James De Priest e Lawrence Smith. Ai premiati sono stati assegnati 3500 dollari e una medaglia d'oro. Nel corso della prossima stagione saranno nominati direttori di un'orchestra americana. Tre di essi saranno assunti alla direzione della New York Philharmonic Symphony. (N. K.-M.)

### BANDI

Il Comune di Milano e l'Ente Autonomo Teatro alla Scala bandiscono il 3° Concorso Internazionale Città di Milano per una Composizione sinfonica. Il concorso è aperto a musicisti di ogni paese. Ciascun concorrente potrà partecipare con una sola composizione (durata tra i 15 e i 45 minuti) che dovrà risultare inedita, mai pubblicamente eseguita, né registrata o radiotelevisiva, neppure parzialmente. La composizione dovrà essere eseguibile da un'orchestra di organico normale; potrà comportare la partecipazione del coro, di solisti vocali o strumentali o di recitanti. Il concorso è dotato di un premio di Lire 3.000.000. La composizione vincente sarà eseguita durante la stagione sinfonica 1966 al Teatro alla Scala. L'Ente Autonomo ne curerà anche l'edizione. Le partiture concorrenti dovranno pervenire alla segreteria del concorso, presso l'Ente Autonomo Teatro alla Scala, Via Filodrammatici 2, Milano, entro le ore 24 del 30 settembre 1965.

Il Concorso Pianistico Internazionale « F. Busoni », edizione 1965, si terrà a Bolzano, presso il Conservatorio di Musica « C. Monteverdi », dal 20 agosto al 3 settembre 1965. Saranno ammessi candidati dai 15 ai 32 anni di età. La manifestazione è dotata dei seguenti premi: Premio Busoni Lire 500.000 e la scrittura per concerti con le orchestre della RAI e di importanti teatri italiani; II Premio: Lire 250.000; III Premio: Lire 200.000; IV Premio: Lire 100.000. Saranno inoltre conferiti diplomi e attestati. Le iscrizioni si chiuderanno il 15 luglio 1965.

L'Istituzione Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto « Adriano Belli » ha indetto il 19° Concorso Nazionale per giovani cantanti lirici, aperto a cittadini italiani di età non superiore ai 28 anni, se donne, e ai 30 anni, se uomini, alla data del 1° gennaio 1965. Domanda e tassa d'iscrizione dovranno pervenire all'Istituzione promotrice (Roma, via Flaminia 366) entro il 28 febbraio 1965.

Il circolo « L'Echo des Travailleurs » ha promosso il 15° Concorso Internazionale di Canto Individuale che si svolgerà nei giorni 25 aprile, 2, 9, 16, 23 e 27 maggio 1965 presso il Teatro Grande di Verviers (Belgio). Vi possono partecipare cantanti di ambo i sessi e di ogni paese, inferiori ai 35 anni. Il Concorso è dotato di quattro premi, rispettivamente di franchi belgi 5.000, 3.000, 1.000 e 500.

Il primo e il secondo premio di ognuna delle sei categorie (soprani, soprani leggeri, mezzosoprani e contralti, tenori, baritoni e bassi) parteciperanno al Gran Premio Internazionale che si terrà il 27 maggio 1965 (Premio fr. 25.000).

La prossima edizione del Concorso Internazionale Marguerite Long-Jacques Thibaud si effettuerà a Parigi dal 14 al 27 giugno 1965. La manifestazione è aperta ai pianisti e ai violinisti di ogni nazionalità nati tra il 1° gennaio 1933 e il 1° gennaio 1950. Per informazioni rivolgersi al Secrétariat général du Concours International M. Long-J. Thibaud, Salle Gaveau, 45, rue La Boétie, Paris.

L'11° Concorso Internazionale Maria Canals, riservato alle categorie pianoforte e canto, si terrà a Barcellona dal 26 marzo al 4 aprile 1965. Vi possono partecipare musicisti dai 15 ai 32 anni (al 1° gennaio 1965) per la categoria pianoforte, e dai 18 ai 32 anni (al 1° gennaio 1965) per la categoria canto. Saranno assegnati premi per 53.000 pesetas (pianoforte) e per 47.000 pesetas (canto), oltre a premi speciali, medaglie e diplomi. Termine d'iscrizione: 20 febbraio 1965. Indirizzare alla Segreteria del Concorso: Rambla Cataluña, 90, Barcelona-8 (Spagna).

Il 6° Concorso Internazionale di Composizione d'opere per quartetto d'archi si svolgerà a Liegi nel 1965. Le partiture dovranno essere inviate a M. Georges Lecomte, 42, boulevard Piercot, Liegi. Le iscrizioni dovranno pervenire entro il 15 aprile 1965. Il concorso, che non comporta per i concorrenti alcun limite di età, è dotato di premi per un totale di 100.000 franchi belgi.

Il 4° Concorso Internazionale di Direzione d'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia si terrà a Roma nel mese di maggio 1965. Saranno ammessi candidati che non abbiano superato il 40° anno di età alla data del 1° maggio 1965. Il 1° Premio ammonta a 2.000.000 di lire; il 2° a 1.000.000 di lire. Le iscrizioni scadono il 31 gennaio 1965. Indirizzare all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Via Vittoria 6, Roma.

A Copenaghen è stato bandito un concorso internazionale di direzione d'orchestra dedicato alla memoria del direttore d'orchestra Nikolai Malko, morto nel 1961. Sono ammessi direttori di ogni nazionalità tra i 20 e i 30 anni. Saranno attribuiti tre premi di 7.200, 5.000 e 3.600 corone danesi. Le iscrizioni devono essere effettuate entro il 1° marzo 1965. (N. K.-M.)

Dal 1° al 17 giugno 1965 si svolgerà a Vienna, organizzato dall'Accademia di Musica, un Concorso internazionale di pianoforte dedicato all'opera pianistica di Beethoven. Alla manifestazione, dotata di premi per 65.000 scellini complessivamente, sono ammessi concorrenti che non abbiano oltrepassato il 32° anno di età. Il termine d'iscrizione è fissato al 31 marzo 1965. Indirizzare a: Sekretariat des Musikwettbewerb, Staatsakademie für Musik, Lothringerstrasse 18, Wien III (Austria).

## Asterischi

\* Il 30 novembre scorso, ricorrendo il 10° anniversario della scomparsa di Wilhelm Furtwängler, una cerimonia commemorativa ha avuto luogo presso la nuova sede dei concerti filarmonici di Berlino. L'intendente, dottor Stremmann, ha illustrato i vari aspetti della personalità del grande direttore d'orchestra, e, nel corso della manifestazione, è stato anche inaugurato un busto in bronzo del Maestro, opera dello scultore franco-russo Alessandro Archipenko.

\* Il 23 dicembre scorso si è spento a Vicenza il Maestro Arrigo Pedrollo, già direttore degli Istituti musicali di Padova e di Vicenza. Nato a Montebello Vicentino nel 1878, aveva studiato con Galli e Coronaro al Conservatorio di Milano, dedicandosi poi alla direzione d'orchestra e alla composizione. Dal 1930 al 1941 era anche stato insegnante di composizione nel Conservatorio di Milano. Distinto operista, aveva fatto rappresentare nove opere liriche, tra cui *Delitto e castigo* e *L'Amante in trappola* che, di tutte, meglio esprimono la sua personalità artistica. Lascia ancora due balletti, diversa musica sinfonica, corale e da camera.

\* A Modena, dove era nato 75 anni fa, è deceduto il 2 gennaio scorso il baritono Vincenzo Guicciardi. Assai noto nel periodo fra le due guerre, era stato insegnante di canto nel Liceo Musicale di Ferrara.

\* Il 3 gennaio scorso si è spento ad Annico (Cremona), dove era nato nel 1892, il baritono Mario Basiola. Allievo a Roma di Cotogni, aveva esordito a Viterbo nel 1919, affermandosi poi nei maggiori teatri italiani e stranieri. Nel 1952 aveva istituito una scuola di canto a Milano.

\* Il primo basso del Teatro Bolscioi di Mosca, Ivan Petrov, ha ricevuto un prezioso dono dalla sorella di Fiodor Scialiapin, Marina Feodorovna: l'anello che Scialiapin portava sempre durante le rappresentazioni di *Boris Godunov*. (N. K.-M.)

\* Hans Werner Henze ha terminato la composizione di una raccolta di melodie per coro misto, organo portativo, 2 violoncelli e percussioni, dal titolo *Canzoni di un'isola*. Lo stesso musicista ha anche iniziato la composizione di una opera intitolata *Le Bassaridi*, su un episodio tratto dalla mitologia greca. Il libretto è dovuto a Wystan Hugh Auden e a Chester Kallman, gli stessi autori del libretto dell'opera stravinskiana *The Rake's progress*. (N. K.-M.)

\* La coreografa francese Janine Charat è stata invitata dall'Opera di Stato di Amburgo a realizzare la coreografia del *Pipistrello* di J. Strauss.

\* La Compagnia tedesca Philipps ha costruito un accordatore elettronico mediante il quale un tecnico, anche privo di orecchio musicale, può — nel giro di appena mezz'ora — accordare perfettamente un pianoforte: operazione che anche al più provetto accordatore richiederebbe due buone ore. L'apparecchio assume di volta in volta la frequenza delle corde di un singolo tasto e ne controlla le vibrazioni elettronicamente, con una frequenza standard.

\* In un ospedale milanese è deceduto il 19 dicembre scorso il maestro Alfonso Longobardi, dal 1956 ospite della Casa di Riposo per Musicisti « G. Verdi ». Pianista e insegnante, tenne concerti in Italia e all'estero e, dal 1905 al 1950, insegnò successivamente nei conservatori di Atene e del Pireo, nell'Accademia di Musica di Ginevra e, infine, nel Conservatorio di Napoli. Era nato a Napoli nel 1880.

\* Otto Siegl ha composto una cantata per 4 solisti, coro misto e orchestra basata sul poema di Arthur Fischer-Colbrie, *Stella della vita*. (N. K.-M.)

\* La città di Vienna ha fatto dono alla città jugoslava di Skopje, colpita da un terremoto nel 1963, di una serie completa di strumenti per un'orchestra sinfonica, del valore di 200.000 scellini. Gli strumenti saranno utilizzati sia nell'insegnamento nel locale Conservatorio,

sia dall'orchestra. Il Conservatorio fu distrutto durante il terremoto. (N. K.-M.)

\* A 76 anni di età è morto a Vienna il compositore e direttore d'orchestra Joseph Laska. Figlio del direttore del Teatro di Linz, insegnò per 12 anni nel Conservatorio di Kobe, in Giappone. Fece conoscere ai giapponesi le sinfonie di Mahler e di Bruckner. (N. K.-M.)

\* A Marburg, nel corso di una vendita autunnale del mercante d'autografi J. A. Stargardt, una collezione di 400 manoscritti, lettere e documenti di Richard Wagner e di sua moglie Cosima, riuniti dal musicista e negoziante di strumenti Emil Haekkel di Mannheim, è stata acquistata per 31.000 marchi da un collezionista parigino. Il manoscritto di due sonate di Mozart (K. 46-D e 46-e) è stato venduto per 30.000 NF; quello di 5 canti irlandesi, gallesi e scozzesi di Beethoven per 25.000 NF. Un antiquario londinese ha pagato 110.500 marchi un frammento del manoscritto della cantata n. 188 di Bach. Una lettera indirizzata da Chopin a un editore viennese è stata pagata 4.600 marchi. (N. K.-M.)

\* Alma Mahler-Werfel, moglie di Gustav Mahler (e, dopo la morte del musicista, del poeta Franz Werfel) si è spenta a New York a 86 anni. Sua figlia Anna Mahler ha sposato il compositore Ernest Krenek. (N. K.-M.)

\* Il compositore inglese Dennis Gray Stoll ha composto un'opera in tre atti su *Napoleone*. (N. K.-M.)

\* Rolf de Maré, il grande mecenate dell'arte coreografica scomparso nell'aprile dello scorso anno, ha lasciato in eredità 500.000 corone svedesi al Museo della Danza da lui fondato presso l'Opera di Stoccolma. (N. K.-M.)

\* Il Palazzo dei Concerti dell'Aia, una sala di 4.000 posti, è stato interamente distrutto da un incendio il 18 dicembre scorso. La sua monumentale facciata è rimasta intatta. (N. K.-M.)

\* Il pianista e compositore Edward Steuermann è deceduto l'11 novembre 1964 a New York all'età di 72 anni. Amico di Schönberg, ne fu primo interprete, a partire dal 1912, di tutte le opere pianistiche e partecipò alle prime esecuzioni di *Pierrot lunaire*, della *Suite* per 7 strumenti e dell'*Ode a Napo-*

*leone*. Nel 1944, sotto la direzione di Stokowski, eseguì sempre per la prima volta anche il *Concerto* per pianoforte e orchestra di Schönberg. Insegnava al Conservatorio Juilliard di New York. (N. K.-M.)

\* La BBC di Londra ha giudicato la registrazione completa del *Rigoletto*, con Dietrich Fischer-Dieskau quale protagonista e con la direzione di Rafael Kubelik, come la migliore dell'anno 1964 (edizione Deutsche Grammophon Gesellschaft). (N. K.-M.)

\* Sylvano Bussotti è stato invitato negli Stati Uniti dal Rockefeller Center. Durante la sua permanenza verranno presentate sue composizioni e, in collaborazione con Lukas Foss, fonderà presso le università di New York e di Buffalo un centro di lavoro per compositori e interpreti.

\* Per il Teatro Nazionale di Mannheim, Hans Ulrich Engelmann ha composto la musica di scena, concreta ed elettronica, per *Traumspiel* di Strindberg.

\* Il compositore israeliano Alexander Uriah Boscovich è deceduto a Tel Aviv, dove insegnava nel Conservatorio e nell'Accademia musicale. Nato a Cluj (Romania) nel 1907 aveva studiato a Vienna e a Parigi, trasferendosi in Palestina nel 1938. Studioso del folklore ebraico, aveva composto un balletto, pezzi per orchestra, musica di scena e da camera.

## Onorificenze

\* Alla compositrice Giulia Recli è stata conferita l'onorificenza di cavaliere al merito della Repubblica Italiana per la sua lunga attività nel campo della musica e dell'arte contemporanea.

## Nomine

\* Edward Downes, uno dei direttori d'orchestra del Covent Garden di Londra, è stato nominato direttore musicale dell'Opera di Sydney e dell'Elizabethan Theatre Opera Company. (N. K.-M.)

\* Il direttore d'orchestra svizzero Silvio Varviso è stato scritturato dall'Opera Reale di Stoccolma in qualità di primo direttore d'orchestra per la stagione 1965-66. (N. K.-M.)

## Corrispondenza dei lettori

Spett. Redazione di «Musica d'Oggi».

Accogliendo con vera simpatia l'invito della Rivista a dar vita da parte dei lettori, a rubriche e discussioni, vorrei proporre una rubrica dedicata agli Strumenti musicali, con la partecipazione di tecnici e appassionati.

Oltre che portare un argomento di mio particolare interesse (dilettantesco), vorrei con questa scelta mettere anche il dito sulla piaga, dovendosi lamentare in Italia una notevole trascuratezza nei confronti di questa branca della musica. Se si esclude infatti la liuteria, l'interesse e lo studio degli strumenti musicali in generale, è tenuto in poco conto e non rivela l'attività di studiosi con pubblicazioni, ricerche, libri nuovi.

Basta pensare che in Italia esiste un solo Museo di Strumenti Musicali degnamente organizzato ed è quello di Milano. A Roma è in fase embrionale, a Firenze manca del locale adeguato. Eppure materiale ce ne è, e di valore inestimabile. Solo quello di Milano possiede un Catalogo, ottima opera di Natale Gallini.

Non esiste in italiano un dizionario degli strumenti musicali come esiste invece in inglese, francese, tedesco (il celebre Sachs).

Il primo compito di questa rubrica dovrebbe essere il censimento delle raccolte di strumenti musicali giacenti presso Conservatori, Musei, Teatri, Enti e privati. Cominciare a farne un inventario (ove manca), dare loro una degna sistemazione, e infine curarne la esatta qualificazione e valutazione attraverso uno studio diretto dello strumento oppure indiretto per mezzo di materiale fotografico e descrittivo inoltrato a persone competenti e interessate.

Studio ad ampio raggio, dagli strumenti più antichi a quelli moderni, da quelli più perfetti a quelli rudimentali di popoli primitivi, dai classici ai folcloristici.

Credo che i cultori di musica, interessati agli strumenti musicali siano pochissimi, ma mi auguro che *Musica d'Oggi* possa mobilitare queste forze per il ricupero e la valorizzazione di un patrimonio culturale, storico e artistico di enorme valore. L'anno scorso le Edizioni Farfisa hanno pubblicato un piccolo libro il cui autore Efrem Casagrande, ha rivelato una ampia informazione sull'argomento. La collaborazione direttiva di figure come quella del M<sup>o</sup> Casagrande o come quella del M<sup>o</sup> Gallini, potrebbe essere determinante per il buon esito di questa iniziativa.

In appendice aggiungo che mi interesso alla raccolta di strumenti musicali e di libri relativi all'argomento per cui penso di poter dare anch'io un modesto contributo a una eventuale attività collegiale. Distinti saluti.

GIOVANNI CIUFFREDA

## Pubblicazioni ricevute

A. GABRILOTTI: *Contributo per un catalogo aggiornato delle opere di Alessandro Scarlatti*, «Archivio Storico Siciliano», vol. XIII, Palermo 1964, pag. 239-345.

G. A. PASTORE: *Un madrigalista del sec. XVII: Michele Delipari*, «Studi Salentini», fasc. XIV, pag. 385-402.

R. ROSSELLINI: *Per un nuovo umanesi-*

*mo musicale*, Soc. Ed. «Il Messaggero», Roma (1964), pag. 13.

O. TOMEK: *Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1964*, Sendung des Hessischen Rundfunks (1964), pag. 12.

A. ZAPPA: *Antonio Ghislanzoni. Mostra documentale (1824-1963)*, Bibliografia Ghislanzoniiana, Lecco, Biblioteca Ghislanzoniiana, 1964, pag. 31.

## Nuove Musiche

Flavio Testi: *Due pezzi per orchestra - Mottetti per 4 voci e strumenti*. Ed. Ricordi.

Tanto i *Due pezzi per orchestra* del 1958 quanto i *Mottetti per 4 voci e strumenti*, di Flavio Testi, testimoniano dell'intento, costantemente perseguito dal musicista, di assimilare gradatamente i portati delle tecniche contemporanee per piegarli a una voluta semplicità sintattica, al fine di attuare un discorso musicale chiaramente articolato ed espressivamente univoco. Una posizione, come si vede, vistosamente avulsa dalle correnti «di punta», «di rottura», e che sembra richiamarsi piuttosto a certa tradizione italiana del Novecento (soprattutto il nome di Ghedini ci sembra pertinente).

Il materiale cromatico da cui Testi prende avvio nei due episodi orchestrali non è sottoposto alla rigida disciplina dodecafonica (anche se il totale cromatico viene subito esaurito: dalle prime dodici note nell'*Elegia*, e dalle prime tredici, a causa dell'iniziale intervallo di ottava, nel *Ditirambo*); al contrario esso si qualifica abbastanza presto in senso quasi tonale, con polarizzazioni, o meglio «campiture» armoniche sicuramente definite. L'*Elegia* (Andante tranquillo) si caratterizza nelle prime pagine per una fissità armonica e del tessuto strumentale solo increspata da sottili sfumature timbriche. Quando però la tromba presenta l'incisivo disegno melodico che rappresenta l'elemento tematico più importante (pag. 8, misura terza), il discorso si anima, assume una più decisa strutturazione ritmica e, sulle ali della nuova figurazione, doppiamente puntata, giunge verso la fine ad un apice di massima tensione, per spegnersi poi quasi improvvisamente verso la fine (pag. 18, misura seconda) e ritornare al clima iniziale. Il *Ditirambo* (Allegro sostenuto), di carattere fortemente ritmico, segue un impulso motorio ben definito, e risolve la sua tensione in rudi, solide sagomature del disegno musicale. Da notare infine come la ricca sezione percussiva, affidata a un solo esecutore, sia utilizzata piuttosto cautamente, come vuole l'evidenza plastica e relativamente anti-impressionistica di questa musica (soprattutto nel *Ditirambo*).

I *Mottetti per 4 voci e strumenti* accentuano ulteriormente i caratteri di limpidezza formale del linguaggio di Testi, riproponendo un'espressività scoperta che cerca l'evidenza sintetica della figura musicale, il segno preciso e senza sbavature. Partendo da frammenti di testi sacri in latino (di provenienza diversa), il musicista ha composto dieci brevi mottetti per soprano, contralto, tenore, basso e alcuni strumenti, da eseguirsi quasi senza soluzione di continuità e internamente retti dal principio della ripetizione di alcuni incisi fortemente caratterizzati. La staticità armonico-melodica, unita a una relativa animazione ritmica, attesta dell'influsso stravinskiano; anche se non manca, a conferma di una autonoma personalità, l'evidenza di una spontaneità lirica aliena da ogni schema di natura culturalistica. Da osservare come la semplice scrittura vocale, ora polifonica, ora omoritmica quando non addirittura monodica, venga efficacemente sostenuto dagli strumenti, senza che però questi giungano ad interferire con elementi differenziati: difficilmente si potrebbero segnalare infatti passi davvero strumentali.

A. GENTILUCCI

## Nuovi libri

*Chigiana*. Rassegna annuale di studi musicologici edita a cura dell'Accademia Musicale Chigiana in occasione delle «Settimane Musicali Senesi». Vol. XXI. Nuova Serie, I. - Firenze, Leo S. Olschki, 1964.

Sotto la direzione di Mario Fabbri l'attuale Numero Unico delle Settimane Musicali Senesi, si è trasformato da quest'anno in Rassegna annuale di studi musicologici, assumendo il nuovo titolo di *Chigiana*. Siamo lieti di dare il benvenuto a questa nuova rivista di musicologia e proprio in Italia, dove pare che finora si avesse in certo qual dispetto la dottrina in questione. Altre iniziative del genere pare siano per avverarsi. Dunque forse anche una nuova era si sta preparando per i musicologi di domani, non più costretti a pubblicare i propri studi all'estero o a tenere i dati acquisiti per sé. E niente ci può trovare più consenzienti.

Vogliamo sperare tuttavia che il proliferare appunto delle iniziative serva a chiarire le acque. *Chigiana*, per il nome che porta e per essere legata principalmente all'attualità delle Settimane Senesi, non può diventare una vera rivista, o degli annali, di musicologia. Sarà sempre principalmente interessata ai programmi musicali senesi. Tanto meglio se, partendo da essi, ci darà del materiale nuovo e degli interessanti studi « di prima mano ». Ma voler affiancare a tale materiale un altro, pure interessantissimo, ma che con Siena ha poco o nulla a che vedere, sarà sempre ardua impresa e minaccerà di dare al volume un carattere composito poco simpatico. Vogliamo augurarci dunque che il chiarirsi della situazione musicologica nazionale e contemporaneamente dei programmi e delle idee di chi dirige la pubblicazione, aiutino a superare questi momentanei scogli e a far trovare a *Chigiana* il suo aspetto definitivo e più convincente.

L'attuale volume è ricco di una collaborazione interessante sotto molti aspetti. Alla parte celebrativa hanno collaborato: Gianluigi Dardo (*Felice Anerio e la « Congregazione dell'Oratorio »*), Vladimir Fedorov (*Les années d'apprentissage de Rameau*), Arend Koole (*Pietro Antonio Locatelli*), Jean François Paillard (*Les concertos de Jean-Marie Leclair*), Gino Roncaglia (*Il Conte Francesco Algarotti e il rinnovamento del melodramma*), Hans Engel (*Carl Philipp Emanuel Bach*), Alfredo Bonaccorsi (*Ricordando Meyerbeer*) e Adelmo Damerini (*Uno sguardo alla vita e all'opera matura di Richard Strauss*). Gli studi sono affidati a Clemente Terni (*Il Laudario di Cortona; Galilei e la musica*), Mario Fabbri ed Enzo Settesoldi (*Nascita e morte di Marco e Giovanni Battista da Gagliano*), Adelmo Damerini (*Lo Stabat Mater di Traetta*), Federico Ghisi (*Gli Atti di contrizione di Cherubini*), Guglielmo Barblan (*Parisina d'Este di Donizetti*) e Felix Karlinger (*Zur Vertonung der Lyrik von Michelangelo*).

C. SARTORI

**Alberto Gallo e Giovanni Mantese: Ricerche sulle origini della Cappella Musicale del Duomo di Vicenza** - Venezia, Fondazione Cini, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1964.

A Giovanni Mantese, già noto per la sua bella *Storia musicale vicentina* del 1956, si è unito in collaborazione proficua Alberto Gallo per pubblicare alcuni dati interessantissimi sulle origini della Cappella Musicale del Duomo di Vicenza. Il breve, ma succoso studio, che investe il periodo dal principio del secolo XIV alla prima metà del secolo XVI si qualifica soprattutto per l'essenzialità delle cose dette e dimostrate a suon di documenti. Non ci sono sbavature di chiacchiere superflue, ma tutto corre semplicemente sulla necessità delle notizie segnalate e per lo più inedite. A chi legge il compito di commentare, aiutato da una ricca appendice musicale, che riproduce facsimili di manoscritti e di stampe originali fornendone poi la trascrizione in notazione moderna. Qui anzi l'essenzialità dello studio diventa perfino esagerata, poiché non si indicano le norme adottate dalla trascrizione moderna, ma si lascia che il lettore intelligente le deduca spontaneamente dal confronto con il facsimile.

Dopo i primi, meno noti, cantori presenti a Vicenza, troviamo segnalata l'attività di Beltrando Feraguti (del cui nome si sceglie la lezione italiana anziché la più nota francese, Bertrand Feragut), di Matteo da Brescia, di Giovanni di Limburgia. Cui seguono i primi maestri di cappella: Johannes de Francia, Luce da Cataro e frater Cornelius. Nel 1448 viene assunto Robino di Piccardia, poi Bartolomeo ab Altavilla, nel 1460 Ruffino d'Assisi e a partire dal 1531 Alessandro da Padova, che rimase in carica fino alla morte (9-1-1563) avendo come successore Nicolò Vicentino. Ma con il Padovano cessa questo studio, facendo seguire solamente un breve capitolo sui primi organisti. L'opera, essenziale, come si è detto, nella sua concisione, avrà la fortuna che merita presso gli studiosi che non ne potranno prescindere sia per quanto riguarda la storia della Cappella Musicale del Duomo di Vicenza sia per quanto riguarda i suoi primi esponenti.

C. SARTORI

**Guido Valcarenghi**  
Direttore responsabile

Registrazione del Tribunale di Milano n. 2241 del 23-1-1951 - Arti Grafiche Crespi & C. - Milano

# NOVITÀ EDIZIONI Ricordi

CARLO GATTI

## IL TEATRO ALLA SCALA NELLA STORIA E NELL'ARTE

*in due volumi, formato cm. 21 x 30 rilegati in tela con sovracoperta in carta patinata, 22 tavole a colori e 135 illustrazioni in bianco e in nero.*

*Il primo volume è dedicato alla storia del teatro milanese. Nel secondo, a cura di Giampiero Tintori, è elencata la cronologia di tutti gli spettacoli di opere e balletti, dei concerti e delle manifestazioni varie, compresi quelli alla Piccola Scala, dal 1778 al 1963.*

PREZZO DEI DUE VOLUMI, CON SCATOLA L. 30.000



## « HISTORIAE MUSICAE CULTORES »

### BIBLIOTECA

Volume pubblicati nella collana:

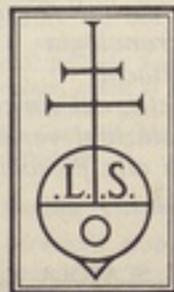
1. MOSTRA DI STRUMENTI MUSICALI IN DISEGNI DEGLI UFFIZI, Catalogo a cura di L. Marcucci con pref. di L. Parigi, 1952, 48 pp. con 25 ill. Lire 1.000
2. COLLECTANEA HISTORIAE MUSICAE, VOL. I. 1953, 212 pp. con ill. ed esempi musicali Lire 3.500
3. PARIGI, L. « Laurentiana », Lorenzo dei Medici cultore della musica. 1954, 149 pp. con 7 tavv. f. t. Lire 2.000
4. BRIGANTI, F. Gio. Andrea Angelini-Bontempi (1624-1793), Musicista - Letterato - Architetto. 1956, 182 pp. con 34 tavv. Lire 2.500
5. RONCAGLIA, G. La Cappella Musicale del Duomo di Modena. 1957, 336 pp. con 17 tavv. Lire 4.000
6. COLLECTANEA HISTORIAE MUSICAE, VOL. II. 1956, 478 pp. con ill. Lire 6.500
7. PACCAGNELLA, E. Palestrina, il linguaggio melodico e armonico. 1957, 124 pp. con ill. e esempi musicali Lire 2.000
8. CARRARA, M. La intavolatura di liuto del MDLXXXV a cura di Benvenuto Desertori. 1957, 4 pp. con un foglio per la riprod. dell'originale e con la trascr. sul verso. In busta. Lire 1.000
9. TIBY, O. Il Real Teatro Carolino e l'Ottocento musicale palermitano. 1957, 458 pp. con 9 tavv. f. t. Lire 6.000
10. LUNELLI, R. L'Arte organaria del Rinascimento in Roma e gli Organi di S. Pietro in Vaticano dalle origini a tutto il periodo Frescobaldiano. 1958, VIII-116 pp. con 10 tavv. f. t. Lire 2.500
11. RICCI DES FERRES-CANCANI, G. Francesco Morlacchi (1784-1841). Un maestro italiano alla corte di Sassonia. 1959, VIII-224 pp. con 14 tavv. f. t. Lire 3.750
12. ALBERTO, R. Le sonate per pianoforte di Muzio Clementi. Studio critico e Catalogo tematico. 1959, 152 pp. con es. musicali per l'Indice tematico. Lire 3.000
13. GALlico, C. Un canzoniere musicale italiano del Cinquecento. Bologna, Cons. Mus., Ms. Q 21. 1961, 214 pp. con es. mus. 1 tav. f. t. Indici Lire 4.000
14. GEORGI ANSELMI PARMENSIS, De musica. Introd. testo e commento a cura di Giuseppe Massera. 1961, 209 pp. con 5 tavv. f. t. Lire 4.000
15. GAMBERINI, L. La Parola e la Musica nell'Antichità. Confronto fra documenti musicali antichi e dei primi secoli del medioevo. 1962, XII-450 pp. con numerosissimi esempi musicali. Rilegato in imitil. Lire 12.500
16. FABBRI, M. Alessandro Scarlatti e il Principe Ferdinando de' Medici. 1961, 124 pp. con 8 tavv. f. t. Lire 2.000
17. COLLECTANEA HISTORIAE MUSICAE, VOL. III. 1962, 192 pp. con 13 tavv. f. t. Lire 3.500
18. MASSERA, G. La « mano musicale perfetta » di Francesco de Bruggis, dalle prefazioni ai corali di L. A. Giunta (Venezia, 1499-1504). 1963, 112 pp. con 7 tavv. f. t. Lire 2.500
19. LUSI CHERUBINI nel II centenario della nascita. Contributo alla conoscenza della vita e dell'opera. 1962, VIII-220 pp. con 11 tavv. f. t. Lire 4.000
20. SELDEN-GOTTE, G. Ferruccio Busoni. Un profilo. 1964, 136 pp. con 3 tavv. f. t. Lire 2.000

Sono stati recentemente pubblicati due Cataloghi con l'elenco di tutte le edizioni di interesse storico-musicale in vendita presso la nostra Casa Editrice:

ACCADEMIA  
MUSICALE CHIGIANA  
SIENA

PUBBLICAZIONI  
DI  
INTERESSE MUSICALE

A richiesta  
si inviano gratuitamente



LEO S. OLSCHKI  
EDITORE

C. P. 295 - FIRENZE

# NOVITÀ EDIZIONI Ricordi

Antica musica strumentale italiana

**CAMBINI** Concerto in si bemolle op. 15 n. 1  
per pianoforte e archi,  
con oboi e corni ad libitum (G. Barblan)

partitura **130105** **L. 2.200**

riduzione per due pf. **130484** **L. 1.800**

**PAISIELLO** Concerto in fa per clavicembalo e orchestra  
da camera (G. Tintori)

partitura **130122** **L. 2.800**

riduzione per due pf. (R. Zanetti) **L. 1.200**

# 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

## ANTIQUARIATO RICORDI

HART	<i>Le violon - ses luthiers célèbres et leurs imitateurs - Parigi, s. d.</i>	L. 35.000
JAHN	<i>Mozart (4 voll.) - Lipsia, 1856</i>	L. 28.000
MANFREDINI	<i>Regole armoniche - Venezia, 1775</i>	L. 15.000
MUCCHI	<i>Gasparo da Salò - Milano, 1940</i>	L. 20.000
MUSTEL	<i>L'orgue expressif ou harmonium - Parigi, 1903</i>	L. 20.000
NOHL	<i>Lettres de Gluck et Weber - Parigi, 1870</i>	L. 2.000
ROUSSEAU	<i>Dictionnaire de musique - Parigi, 1768</i>	L. 15.000
ROUSSEAU	<i>Projet concernant de nouveaux signes pour la musique - Ginevra, 1781</i>	L. 35.000
STRAVINSKI	<i>Cronache della mia vita - Milano, 1947</i>	L. 2.000
TARTINI	<i>Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia - Padova, 1756</i>	L. 70.000

Libreria Musicale Ricordi

VIA BERCHET, 2 - MILANO

## G. RICORDI & C. S. p. A. / Milano

MILANO Direzione Generale: Via Berchet, 2  
Tel. 89.33.66 (4 linee) - 89.82.42 (4 linee) - 86.68.36 (3 linee) - 87.13.13  
Ufficio Vendite: Via Salomone, 77  
Tel. 50.16.41/2/3/4/5

### SUCCURSALI IN ITALIA

PALERMO Via Rosolino Pilo, 2 - Tel. 21.41.65  
ROMA Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.80.24

### NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA

BARI Via Sparano, 18 - Tel. 18.023  
GENOVA Via Fieschi, 20 R - Tel. 56.63.33  
MILANO Via Berchet, 2 - Tel. 89.34.70 - 89.35.17  
Via Montenapoleone, 2 - Tel. 70.19.82 - 70.19.83  
NAPOLI Galleria Umberto I, 88 - Tel. 39.34.36  
PALERMO Via Ruggero Settimo (Palazzo del Banco di Sicilia) - Tel. 21.85.81  
ROMA Piazza Indipendenza, 24 - Tel. 47.16.87 - 47.16.88  
Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.80.22  
Via del Corso, 506 - Tel. 67.13.10 - 68.92.71  
TORINO Via Lagrange, 35 - Tel. 40.156 - 51.08.30

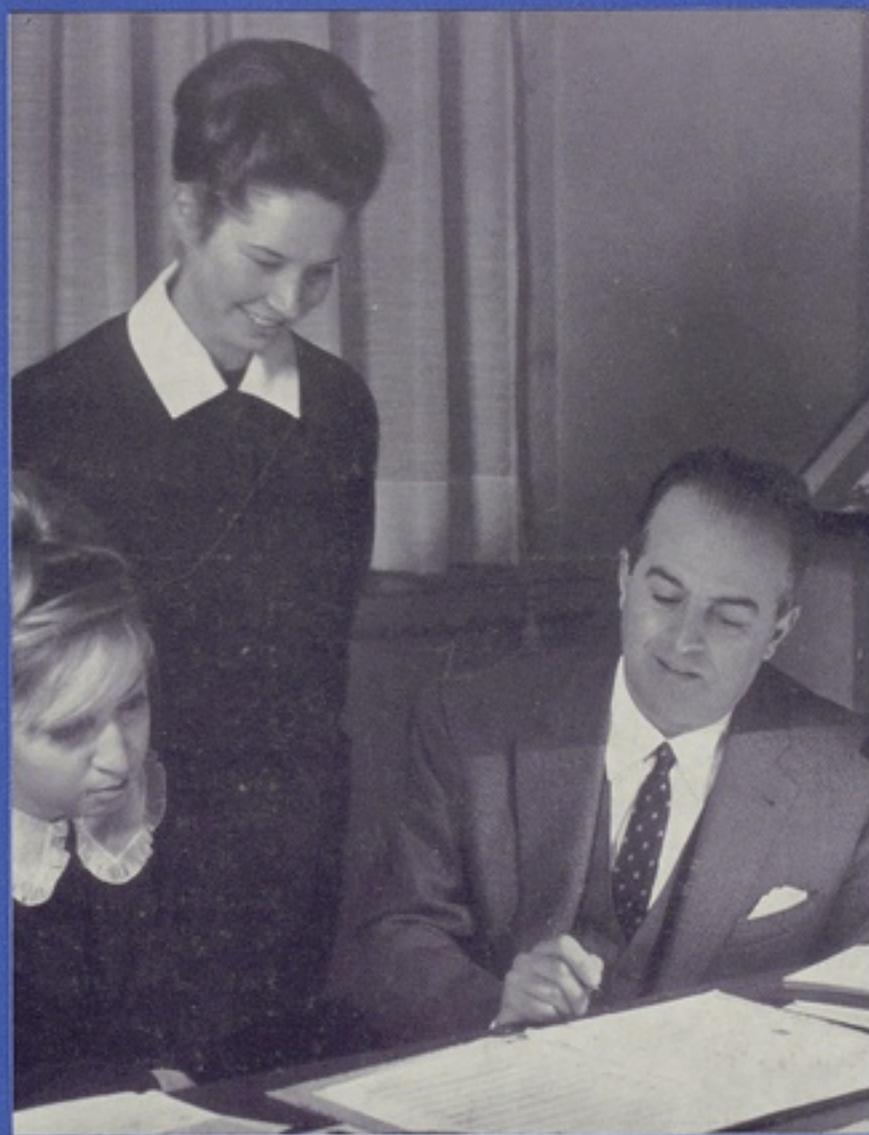
### SOCIETA' COLLEGATE, RAPPRESENTANZE E AGENZIE

AFRICA DEL SUD Città del Capo, Darter's Ltd.: Adderley Street, 128  
ARGENTINA Buenos Aires, Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1558  
AUSTRALIA Sydney, G Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 164  
AUSTRIA Vienna, L. Doblinger: Dorotheergasse, 10  
BELGIO Bruxelles, Radio Rythme Ricordi S.p.r.l.: Bd. du Jardin Botanique, 37  
BRASILE Rio de Janeiro, Ricordi Brasileira S.A.: Rua Evaristo da Veiga, 35  
San Paolo, Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barbo de Limeira, 331  
Toronto, G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Prince Arthur Avenue, 51  
CANADA Praga, DILIA: Vysehradská 28 - Nové Mesto  
CECOSLOVACCHIA Santiago, Ernia di Monte: 580 Ismael Valdes Vergara  
COLOMBIA Bogotá, Humberto Conti: Apartado Postal, 540  
CUBA Avana, Angelo Baron: Apartado, 6795  
DANIMARCA Copenhagen, Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9/11  
EGITTO Il Cairo, Stellario Musicò: Via Dr. Abdel Hamid Said, 8 (ex Nimr)  
EQUATORE Guayaquil, J. D. Feraud Guzman: Apartado, 856  
FINLANDIA Helsinki, Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A  
FRANCIA Parigi, Soc. An. des Editions Ricordi: Rue Roquépine, 3  
Soc. An. Nuances: Rue Roquépine, 3  
GERMANIA Berlino, Drei Ringe Musik Verlag G. m. b. H.: Kurfürstendamm, 103  
Francoforte sul Meno, G. Ricordi & Co.: Holzgraben, 31  
Lipsia, G. Ricordi & Co.: Kohlgartenstrasse, 19  
GIAPPONE Hamamatsu, Nippon Gakki Seizo Kabushiki Kaisha: 250, Nakazawa-cha  
GRAN BRETAGNA Londra, G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271  
GRECIA Atene, S.O.P.E.: 7 Rue Botassi  
ITALIA Milano, Arti Grafiche Ricordi S.p.A.: Via Cortina d'Ampezzo, 10  
Dischi Ricordi S.p.A.: Via Berchet, 2  
E.D.I.R. S.r.l.: Galleria del Corso, 2  
Edizioni Musicali Fama S.r.l.: Galleria del Corso, 2  
Iscultura S.p.A.: Via Piatti, 3  
Istituto Internazionale del Disco S.p.A.: Via U. Foscolo, 4  
Radio Record Ricordi S.r.l.: Galleria del Corso, 2  
Ricordi & Finzi S.A.: Via Salomone, 77  
Ritmi & Canzoni S.r.l.: Galleria del Corso, 2  
Roma, Fono Film Ricordi S.r.l.: Via Cesare Battisti, 120  
Città del Messico, G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481  
OLANDA L'Aja, Albersson & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182  
PARAGUAY Assunzione, Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 15  
PERU' Lima, Rodolfo Barbacci: Minería, 184  
PORTOGALLO Lisbona, Dr. Costantino Varela Cid: Rua Antonio M. Cardoso, 12 - 2º - C  
SPAGNA Madrid, Unión Musical Española: Carrera de S. Jeronimo, 26  
STATI UNITI Nuova York, Franco Colombo Inc.: West 61st Street, 16  
SVIZZERA Basilea, Symphonia Verlag A.G.: Malzgasse, 18  
UNGHERIA Budapest, Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Deak Ferenc V. 15  
URUGUAY Montevideo, Ines Nogueira de Saint Upéry: Calle Paraguay, 108 (Diritti e noleggi)  
Palacio de la musica, Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio, 1100 (Edizioni)  
VENEZUELA Caracas, Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista Dto. A. Bellavista (Diritti e noleggi)  
Equipo del Músico: Colón a Dr. Díaz 31 (Edizioni)

Nuova serie - Anno VIII - n. 2 - febbraio 1965

# Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale



Il maestro Jacopo Napoli riceve.

PIANOFORTI

## C. BECHSTEIN

BERLINO



CASA FONDATA NELL'ANNO  
1853

*Rappresentante Generale per l'Italia*

**DITTA R. STRINASACCHI - VERONA**

**Ricordi**

*La prima  
Enciclopedia  
musicale  
in Italia*

È uscito il  
IV e ultimo volume  
della  
**ENCICLOPEDIA  
DELLA  
MUSICA**  
Ricordi



4 volumi / 18.915 voci / 3.724 pagine  
di cui 2.440 di testo  
e 1.284 tavole in rotocalco  
con illustrazioni in nero e a colori

Rilegatura in pelle e tela  
con fregi in oro

**Prezzo dell'opera completa L. 100.000**

In vendita nelle migliori librerie e nei negozi di musica

Per l'acquisto rateale rivolgersi alla

**Consalvo S.p.A.**

Viale Maino 21 - Milano

*Tutta la musica  
Tutti i paesi  
Tutte le epoche  
Tutti gli stili  
Tutte le scuole  
Tutte le tecniche  
Tutti gli autori  
Tutte le opere  
Tutti gli interpreti  
Tutti gli strumenti  
Tutte le forme  
Tutti i generi*

Stagione Lirica Ufficiale 1965  
Lunedì 1 e Martedì 2 marzo  
1965 - Ore 21

CITTA' DI BRESCIA  
TEATRO GRANDE

TEATRO NAZIONALE SLOVENO DI LUBIANA

Aleksandr Porfir'evic Borodin  
**PRINCIPE IGOR**

Opera in un prologo e quattro atti  
Testo di A. P. Borodin  
Traduzione di Niko Stritof

*Direttore Concertatore  
e Direttore d'Orchestra*  
**DEMETRIJ ZEBRE**

*Maestro del Coro*  
**Joze Hanc**

*Regista*  
**Hinko Leskovsek**

*Coreografo*  
**Slavko Erzen**

*Scena di*  
**Maks Kavcic**

*Costumi di*  
**Mija Jarc**

*Maestro Sostituto*  
**Zdenka Lukec**

*Costumi e Scena del Teatro  
Nazionale di Lubiana*

*Maestro Suggestore*  
**Bogdan Svajger**

*Capo Macchinista*  
**Celestin Sancin**

*Capo Eletttricista*  
**Stane Koman**

*Parrucchiera e Truccatore*  
**Toncka Uderman  
e Janez Mirtic**

*Personaggi e interpreti*

Igor Vjatoslavic,  
principe di Seversk

Jaroslavna, sua moglie

Vladimir Igor'evic, figlio del  
primo matrimonio del principe

Vladimir Jaroslavic,  
principe di Galic

Koncak, kan poloviciano

Koncakovna, sua figlia

Ovlur, neofito poloviciano

Skula

Eroska

La balla di Jaroslavna

Ragazza poloviciana

Principi e principesse russe, boiardi e boiarde, vecchi, guerrieri, ragazze, popolo, kani poloviciani, il corteggio di Koncakovna, schiave, prigionieri, guardie, l'esercito.

*Samo Smerkolj  
Edvard Srsen*

*Vilma Bukovec  
Vanda Gerlovic*

*Rudolf France  
Rajko Koritnik*

*Danilo Merlak*

*Friderik Lupsa  
Danilo Merlak*

*Bozena Glavak*

*Drago Cuden  
Gasper Dermota*

*Ladko Korosec*

*Ljubo Kobal  
Slavko Strukelj*

*Vanda Zihertl*

*Milica Polajnar*

## BIBLIOTHECA MUSICAE

Collana di Cataloghi e Bibliografie  
diretta da CLAUDIO SARTORI

*Volumi attualmente pubblicati:*

- I. ASSISI La Cappella della Basilica di S. Francesco. Catalogo del fondo musicale conservato nella Biblioteca Comunale di Assisi, a cura di Claudio Sartori L. 12.000
- II. ROMA Biblioteca Corsiniana e dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Catalogo dei fondi musicali Chiti e Corsiniano, a cura di Argia Bertini L. 3.000
- III. LUCCA Biblioteca del Seminario. Catalogo delle musiche del fondo antico, a cura di Emilio Maggini L. 12.000

*In corso di stampa:*

- IV. GENOVA Biblioteca del Liceo Musicale. Catalogo del fondo antico, a cura di Salvatore Pintacuda.

*In preparazione:*

- EMIL VOGEL Biblioteca della musica profana italiana stampata dal 1500 al 1700.  
Nuova edizione completamente rifatta e aumentata nella revisione di Alfred Einstein, con l'aggiornamento di François Lesure e Claudio Sartori.

**ISTITUTO EDITORIALE ITALIANO**

MILANO - Via privata Passo Pordoi, 21

nuova serie

# Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Claudio Sartori

Editori: G. Ricordi & C. - Milano

Anno VIII - n. 2 - febbraio 1965

Una copia L. 200. Abbonamento annuo (10 numeri) L. 1.500 - Estero il doppio.  
Versamenti sul C/C postale 3/2069 - G. Ricordi & C. - indicando nella causale: « Abbonamento Musica d'Oggi ». Sped. abb. post. gr. 3<sup>a</sup>.  
Redazione e Amministrazione: Milano, via Berchet 2, tel. 89 82 42.

## Sommario:

- 36 *Un musicista napoletano a Milano. Incontro con Jacopo Napoli* di Claudio Sartori
- 39 *Visto da Firenze. Data dal secolo scorso l'indifferenza politica per la musica* di R. Aldo Rocchi
- 48 *La nuova scuola di jazz e i suoi gravi problemi strutturali* di Alessandro Terranova
- 50 « *Risurrezione* » di Franco Alfano al San Carlo di Edoardo Guglielmi
- 51 *Lettera da Torino* di Rosanna Gualerzi
- 52 *Lettera da Lucca* di Guido Marotti
- 53 *Civiltà musicale della « provincia » emiliana* di Edoardo Guglielmi
- 54 *In memoria di Lino Liviabella* di Adone Zecchi
- 56 *Corrispondenza dei lettori*
- 56 *Il jazz in Conservatorio*
- 57 *L'educazione musicale in Francia*
- 57 *Guido Bianchini e le « novità ».* Un progetto che merita attenzione
- 58 *Musica e Musicisti*  
4 miliardi per gli Enti Lirici - L'Opera in Italia - L'Opera all'estero  
L'Opera alla Radio - Balletto - Musica da Concerto - Festival
- 62 *Concorsi nazionali e internazionali*
- 64 *Asterischi*

## Un musicista napoletano a Milano

### Incontro con Jacopo Napoli

L'ultimo capitolo della tradizione napoletana e l'avvenire del Conservatorio di Milano nel programma del direttore.

*Esistono degli uomini che hanno il raro dono della simpatia. Tutto diventa facile nel colloquio con loro, i problemi paiono risolversi da soli e l'avvenire ci viene incontro carico di promesse a sentirli. Uno di questi indubbiamente è il maestro Jacopo Napoli, la cui serenità a tutta prova pare resistere alle invidie del tempo e dell'ambiente milanese. O, se anche non è proprio così, questa è l'impressione che egli sa far nascere in noi a ogni anche casuale incontro.*

*Napoletano di nome e di fatto, figlio di napoletani, legato alla sua terra da vincoli antichi e recenti, il maestro vive da qualche anno a Milano e ne dirige il Conservatorio. Nella città affatto nuova per lui e nella scuola si trova bene, si muove con piacere e agilità. L'una e l'altra sono entrate a far parte semplicemente della sua vita di uomo e di artista. Perché?*

*A sentir lui, Milano gli ha dato le prime vere soddisfazioni musicali con la ripresa alla Scala nel 1941 della sua opera, Il Malato immaginario, che era stata eseguita per la prima volta a Napoli nel 1939. Segnavano la prima uscita del compositore dall'ambiente di casa, e questo già valeva come segno indiscutibile di affermazione, ma poi l'autore tiene a sottolineare il fatto che in 25 anni di attività la Scala aveva ripreso dal S. Carlo di Napoli solamente due opere: la sua e poi La Figlia di Jorio di Pizzetti nel 1956. E non c'è bisogno di ulteriori commenti. Si stabilivano ad ogni modo già fin da allora i primi legami d'affetto tra l'artista e la città. Poi, dopo altre due opere alla Scala e due « prime » a Bergamo e a Brescia, venne il trasloco, come direttore del Conservatorio, accettando la successione a Ghedini.*

*Il trasferimento alla scuola milanese significava per Jacopo Napoli l'importanza di aver raggiunto il traguardo sognato: volendo continuare la carriera della direzione scolastica, al Conservatorio di Milano si doveva arrivare, se si voleva un'affermazione. E il maestro l'ha ottenuta. Ma il suo viaggio dal sud verso il nord non è un capriccio improvviso. Il viaggio gli si presenta ora, a riguardarlo nel passato, come il portato necessario di una tradizione napoletana rivissuta con ansia e con amore. Perché questo napoletano divenuto milanese ha il pregio di sapersi mantenere attaccato al luogo d'origine e di affezionarsi di slancio al luogo di residenza e di lavoro. E' il modo più simpatico (aggettivo necessario, indispensabile, parlando di lui) di dirci l'attuale situazione personale e familiare.*

*L'andarsene da Napoli era divenuta per lui una necessità: a S. Pietro a Majella era stato prima allievo, poi insegnante incaricato, quindi professore (solfeccio prima, composizione poi) e in ultimo direttore. Ma era già figlio di un ex-allievo e poi insegnante della scuola, il padre suo Gennaro, e minacciava di introdurre anche il figlio, già diplomato a Foggia. Il terzo Napoli entro le mura del Conservatorio napoletano: impossibile! D'altra parte i problemi della scuola napoletana avevano costituito il sottofondo della sua vita: fin da bambino, sentendoli dal padre, li aveva già tutti nel sangue; poi erano diventati carne della sua carne negli anni di direzione. Aveva anche il diritto di essere stanco e di temere forse di non vederli più nella giusta prospettiva.*

*« A Milano sono un uomo libero! » lo si sente esclamare con soddisfatta compiacenza. Pur lavorando forse anche più che a Napoli, tra di noi milanesi il maestro si sente ed è libero: e lo è nelle chiacchiere che paiono svagate, ma sono meditate, nelle deliberazioni che sembrano improvvisate e che invece hanno maturato lentamente, nel suo sapere ascoltare sempre con affetto, con comprensione, con simpatia, chiunque abbia un problema, anche personale, da discutere con lui. Napoli rimane la sua città, le è affezionato forse anche più oggi, che non ieri, che ne è lontano, ma avverte ineluttabili in essa il peso dello storicismo napoletano e della tradizione locale.*

*D'altra parte il Conservatorio di Milano è il primo d'Italia organizzativamente, per come l'ha trovato articolato e ordinato nella severità necessaria. Jacopo Napoli ha avuto la fortuna, dice, di trovarsi già a Milano proprio nel momento in cui lo Stato ha voluto creare una scuola media unica di tipo particolare per i Conservatori con un proprio programma ben delineato. Ha assistito dunque all'ultima trasformazione dell'istituto e l'ha anzi preparata e attuata con la bonomia estera che gli è congeniale, ma con l'acutezza, che nessuno che lo conosca anche appena un poco, può negargli. E questo ci riconduce all'accenno che facevamo nel numero scorso all'attuale riforma scolastica e sull'introduzione della musica nell'insegnamento ordinario, o almeno a un suo aspetto particolare, dando a questo incontro con il direttore del Conservatorio milanese un sapore tutto particolare che teniamo a sottolineare. Nella nuova situazione Milano ha dato frutti di primo ordine. E' stato eliminato l'esame tecnico di ammissione. Questo poteva emettere in Conservatorio una pleiade eccessiva di bambini non preparati o addirittura inadatti alla musica. Non è stato invece così. Il direttore trova che tra i giovanissimi suoi alunni ve n'è un numero davvero rilevante con ottime disposizioni e possibilità musicali. A 11 anni entrano in scuola e sono già seriamente indirizzati perché hanno studiato musica mentre frequentavano le elementari. Ma il bravo padre « milanese » (aggettivo che è sottolineato da un sorriso bonario) ha capito l'economia che può raggiungere facendo studiare musica al figlioolo dotato, non più privatamente, a spese proprie, ma pubblicamente, a spese dunque dello Stato, senza gravare sul bilancio della famiglia. In due anni la scuola media unica del Conservatorio annovera già 110 ragazzi.*

*Dove sono diretti? Il grosso è convinto ancora che il pianoforte sia lo strumento principe e vi si istrua. Ma spesso al direttore è riuscito di persuadere padre e figlio a tentare strumenti meno battuti: il violino, il violoncello, l'oboe, il fagotto. Con risultati eccellenti che invogliano le famiglie e incoraggiano alla diversione dal pianoforte, con l'aiuto del direttore bonario, sempre, ma abile, che acquista a spese della scuola strumenti per i ragazzi e crea borse di studio per facilitare chi viene dalla provincia a viaggiare con minore spesa o a vivere in città senza costare ulteriormente alla famiglia oppure anche ad acquistarsi i libri e le musiche necessarie.*

*Insomma, anche il maestro Napoli, come noi dicevamo, fra i molti inconvenienti immancabili, diremmo quasi indispensabili, di una riforma, ne vede indubbiamente il lato positivo. Ed è confortante che a vederlo sia proprio il direttore del primo Conservatorio d'Italia.*

*E' una fioritura nuova che ha rinverdito il Conservatorio dalla base. Dall'anno prossimo, con l'istituzione della terza classe, la scuola media unica del Conservatorio sarà completa. Dato il presupposto occorre dunque rivedere la vecchia struttura della scuola. E' quanto ha fatto una Commissione Nazionale. Nei suoi lavori questa ha previsto nel Conservatorio, dopo le tre classi della scuola media, un corso normale con diploma di licenza e un corso superiore con diploma superiore. Al Conservatorio si entra dunque a 11 anni e se ne può uscire a 21.*

*Qualche novità? Il nuovo direttore oltre agli insegnamenti degli strumenti tradizionali ha proposto l'istituzione nel Conservatorio dell'insegnamento ufficiale di strumenti a percussione, di un corso di clavicembalo, di un corso di musicologia, di un corso di direzione di coro e di un corso di chitarra classica, tutti con diploma finale. A Milano ha trovato in funzione l'unica scuola di direzione d'orchestra, tenuta da Votto, sostituito durante una malattia dal suo allievo Cattini (corso di esercitazioni). Questa ha permesso di presentare in concerto i cinque concerti di Beethoven per pianoforte e orchestra e il 16 febbraio la scuola milanese ha tenuto un concerto con il coro e l'orchestra degli alunni per il pubblico e la radio svizzera, a Lugano. E' la prima volta che la scuola si presenta in Svizzera, dove, si badi bene, il rispetto per il nostro Conservatorio è davvero commovente. In programma erano sinfonie di Cimarosa e Cherubini, la Sonata sopra Santa Maria di Monteverdi e il Credo di Scarlatti.*

*Quanto agli alunni il direttore tenterà di farli riammettere alle prove della Scala, con tutte le garanzie del caso naturalmente, e la Piccola Scala gli potrà servire come sede per un particolare tipo di saggio finale: gli alunni stanno*

studiando infatti L'Osteria di Marechiaro di Paisiello. Dalla scuola non sono più usciti molti alunni ragguardevoli, come compositori? E' un portato della situazione attuale. Corrono tempi nuovi e le esperienze ultime sono entrate nella scuola troppo presto. I giovani ne sono attratti quando ancora stanno studiando e ne deriva uno squilibrio di formazione.

I giovani hanno troppa fretta. Ma è vero anche che i programmi scolastici sono troppo arretrati. Bisogna cambiare tutto e ci vuole un maggior compenso fra le due tendenze. Si possono benissimo fare le nuove esperienze, ma sotto il controllo attento della scuola, in un vero e proprio arco storico di formazione, senza fratture e senza limiti. I giovani compositori sono pochi, per la verità, ma i pochi hanno le carte in regola e ci danno buone speranze. Per aiutarli e completare l'opera della scuola, bisogna ritornare all'istituzione dei maestri, cioè degli allievi appena diplomati che aiutano gli insegnanti in cattedra, e occorre fornirli di un titolo finale che li aiuti a sistemarsi nella libera professione. Purtroppo i giovani non chiedono consigli. A Napoli piacerebbe che lo facessero, ma, è lui stesso a dirlo, probabilmente la sua è l'ultima generazione che l'abbia fatto. I giovani oggi hanno fretta di superare e di scavalcare i « vecchi » e i rapporti fra le due generazioni non si riescono a stabilire.

Ad ogni modo per i giovani il Conservatorio di Milano e il suo direttore vogliono ritornare all'istituzione del convitto: a dare cioè sistemazione di alloggio e vitto agli studenti che vivono fuori città. Come base della vita scolastica questo potrebbe rappresentare la soluzione finale del problema, facendo tornare a vivere l'allievo musicalmente, come era nella tradizione della scuola napoletana. Napoli ha già parlato con persone influenti in città e le ha trovate tutte consenzienti. Se riuscirà nell'intento, la costruzione di un convitto in periferia potrebbe investire anche il problema del teatro, con i risultati futuri, e del concerto, con la costruzione di un auditorio.

Insomma la parola d'ordine è che bisogna fare e fare bene, tanto più che a Milano l'ambiente è favorevole e il pubblico segue con interesse qualsiasi iniziativa, non più con l'interesse snobistico, ormai superato, ma con quello vero, autentico, culturale.

E prima di chiudere il colloquio ci permettiamo una domanda indiscreta (ma con il maestro l'indiscrezione la si annulla con un sorriso!). Come compositore come si trova a Milano?

La risposta è immediata. Sul suo tavolo di direzione della scuola sta anche il suo lavoro personale, mai abbandonato. Milano gli ha aperto nuove possibilità, anzitutto di esecuzione delle proprie musiche in tutte le città del settentrione dell'Italia: Trieste, Torino, Genova, perfino Firenze. Cosa che non gli sarebbe riuscita probabilmente fermandosi a Napoli. Ma del resto il viaggio al nord è nella più pura tradizione napoletana. L'unico napoletano che si è fermato nella sua città senza muoversi, Durante, è praticamente rimasto sconosciuto! Ma stando a Milano, soprattutto, gli pare, al compositore Napoli, di trovarsi su una porta aperta sull'Europa. Ed è convinto che, scrivendo musica, egli segue la corrente dell'interesse più vivo. Che sta facendo? Un lavoro drammatico in 4 scene. Ma sta anche rivedendo Il Ventaglio di Gilardoni, tratto dal Goldoni e musicato dal Raimondi. L'aveva inteso da bambino al Sannazzaro di Napoli, diretto da suo padre. La partitura è del periodo di decadenza dell'opera comica, sotto l'influsso donizettiano, e ha bisogno di qualche alleggerimento soprattutto nell'eccessivo peso dei pezzi d'assieme. Ma è agilissima. E scenicamente il lavoro è divertentissimo. Da bimbo l'aveva solamente visto, non udito, ma ora vede soprattutto la partitura. E il Teatro Sannazzaro, che quando vi recitava da comparsa, gli sembrava enorme, ora gli pare piccolo. Ma questi sono ricordi che affezionato maggiormente il Maestro all'ambiente della sua formazione. Su questo sottofondo è importante per noi e per la scuola musicale italiana che egli oggi si senta e si trovi bene a Milano, non come nella sua città, ma come nella sede giusta per operare onestamente e volenterosamente per il meglio della scuola e dell'arte. E se Il Ventaglio avrà un successo milanese vuol dire che tutti avevano ragione, il musicista di venire tra di noi e noi di accoglierlo con il nostro affetto senza riserva.

CLAUDIO SARTORI

Visto da Firenze

## Data dal secolo scorso l'indifferenza politica per la musica

Se è vero che la crisi degli enti lirici e sinfonici risale all'immediato secondo dopoguerra, è pur vero che alla base delle difficoltà giuridico-amministrative degli enti anzidetti e, per conseguenza, delle altre attività musicali in genere, centrali e periferiche, si colloca una più vasta crisi le cui origini vanno ricercate in quei complessi problemi sociali, economici e culturali, generati al momento della formazione dello stato unitario italiano.

Le due crisi registrate dal teatro musicale nell'ambito della prima metà dell'800, risulteranno evolutive sotto tutti i riguardi. La graduale trasformazione sociale e culturale verificatasi sotto l'azione del primo romanticismo non poteva non ripercuotersi sul concetto di opera d'arte non più ristretta a una cerchia di privilegiati, ma dotata, invece, di profonda penetrazione nei più larghi strati popolari. La maggiore diffusione d'interessi artistici tra il popolo e il contributo finanziario dello stesso causano quella grandiosa fioritura di edifici — ampliati o del tutto nuovi — che, attraverso un'entusiasmante gara, portò la topografia teatrale italiana dell'800 a registrare la messa in azione di ben 1517 teatri. Sopraggiunsero, inoltre, le sovvenzioni governative. Ecco quanto si legge in un documento del 15 gennaio 1878 dell'Archivio del Teatro della Pergola di Firenze:

Premesso in fatto che fin dal 1818 il Granduca della Toscana, i cui placiti nel regime politico di quel tempo avevano vigore di legge, convinto che non era possibile dare all'Accademia della Pergola buoni spettacoli nel Teatro senza un annuo sussidio, ordinò che venisse somministrato all'Accademia di quel Teatro una sovvenzione la quale da quell'anno in poi venne corrisposta in diversa ma sempre crescente misura, sopra proposta dell'Accademia, all'Impresario del Teatro stesso; che fu per questo che nel 1849 la Commissione Governativa, assente il Granduca, poté ritenere, come ritiene, che la sovvenzione fosse fatta e ne confermò l'annua corrisposta in Lire 55.000 toscane ed in tal proposizione si mantenne costante fino al 1859 a carico della pubblica finanza; che con decreti governativi 18 marzo e 8 novembre 1860 mentre venne rilasciata a beneficio del Comune di Firenze la percezione del dazio-consumo, la prestazione di detto onere unitamente ad altri carichi venne addossata al Municipio di Firenze; che il Municipio di Firenze ha sempre soddisfatto alla prestazione portandola anzi a cifra molto più rilevante...

Non rappresentò certo un fatto isolato la concessione granducale a favore del teatro fiorentino, ma costituiva una necessità avvertita da tutti i governi degli stati italiani. Il susseguirsi dei regolamenti teatrali non solo confermano tale asserto ma, nel dimostrare identiche finalità giuridico-amministrative, lasciano scorgere l'ansia di tutto un popolo proteso a darsi delle norme generali prima ancora di aver raggiunto la propria unità politica.

E quindi da respingere, perchè storicamente infondato, il preconcetto secondo il quale in Italia, durante il secolo scorso, non si registrano provvedimenti legislativi tendenti a regolare lo sviluppo organico delle attività teatrali, come invece avveniva in Francia tra la fine del '700 e gli inizi dell'800 e, più tardi, in Germania.

Se facciamo astrazione dal « Decreto contenente un sistema pe' teatri e spettacoli » promulgato a Napoli il 7 novembre 1811 da Gioacchino Napoleone (Murat), il quale, per ovvie ragioni politiche, si ricollega ai noti decreti napoleonici del 1806 e del 1807, gli altri strumenti normativi italiani, a partire dai « Regolamenti per l'amministrazione dei Teatri » emessi a Genova il 16 agosto, il 1° e il 17 dicembre 1821, puntano tutti sull'attuazione di una politica teatrale accortamente dinamica e progressista.

L'altra crisi si verificò intorno alla metà del secolo. Ne è sintomo una lettera del presidente dell'Accademia degli Immobili a « S.E. il Prefetto di Firenze », datata 14 febbraio 1850:

L'Accademia ha considerato essere dall'esperienza provato che le risorse del Teatro della Pergola divennero ormai insufficienti per esercitarlo decorosamente come si conviene ad un principale teatro della capitale.

E noto che l'impresario A. Lanari abbandonò il Teatro della Pergola nei sacrifici incontrati negli ultimi anni della sua impresa; che successivamente nessun imprenditore si azzardò tentare tanto incerta speculazione; che l'Accademia esercitando per il corso di un anno il Teatro soggiacque alla rilevante perdita di Lire 53.000.

Alcuno attribuisce l'origine di tali disgraziate condizioni del teatro alle troppo elevate paghe degli artisti; altri alle esigenze del pubblico per i buoni spettacoli; chi alle variate abitudini sociali ed alla moda; taluno a motivi politici che distolsero e sviarono la gioventù dal teatro: forse tutte queste cause contribuirono insieme a diminuire i guadagni del teatro; ma una volta che questi sono divenuti insufficienti all'uopo, è pur necessario convenire che sia indispensabile o aumentare la dote all'impresa o diminuire gli obblighi, tutte le volte che si creda utile e vantaggioso alla società e al paese.

Tenuto conto che la vita dei teatri determina necessariamente un processo di osmosi tra di loro, la situazione delineata dal documento ora citato aveva ripercussioni generali. Oltre ai motivi denunciati dal documento si trattava, in quel tempo, di attuare una politica teatrale che rendesse possibile un'attività programmata a lunga scadenza, sulla base di solidi e ben definiti presupposti economici e amministrativi.

Le orchestre al servizio dei vari teatri — meglio qualificate numericamente e professionalmente — chiedevano con rinnovata insistenza una maggiore stabilità mediante particolari contratti a lunga scadenza da stipularsi con le direzioni teatrali (comunali, accademiche o sociali) anziché con gli impresari. Il fallimento di Alessandro Lanari — considerato il « Napoleone degli impresari » — aveva provocato la più viva apprensione. Se agli impresari s'imponessero compagnie di canto valide in ogni ruolo, allestimenti scenici complessi e in tutti i casi adeguatamente accurati, questi, per contro, esigevano una più ampia libertà d'azione rispetto all'utilizzazione dello spazio riservato al pubblico differenziato, al fine di aumentare gli incassi. Gioverà ricordare che tale spazio — « posti distinti » e « d'orchestra », in platea, « lubbione » o, comunque, l'ultimo ordine dei palchi — era soggetto dalle vigenti disposizioni di polizia a precise restrizioni. Ciò spiega il fatto che la lettera sia indirizzata al prefetto.

Si può dire che il processo di evoluzione progrediva spedito. A regolare le attività interviene il « capitolato d'appalto » il quale, nel conferire alle gestioni teatrali sicurezza d'intenti programmatici, mediante adeguati mezzi finanziari disponibili in anticipo, mirò a giustificare ciò che si dava, con ciò che s'intendeva ricevere. Le basi per l'attuazione di una seria politica teatrale erano così gettate. Da questo momento, e per un periodo di circa trent'anni, i teatri vivranno giornate veramente splendide, sia dal punto di vista artistico, sia da quello economico-amministrativo.

Le prime avvisaglie di quanto sarebbe accaduto più tardi presero consistenza, sotto vari aspetti, negli anni in cui Firenze divenne la capitale d'Italia. Alle polemiche e alla scarsa sensibilità dell'alta burocrazia — e, non dimentichiamolo, anche alla cultura ufficiale — si aggiunsero certi provvedimenti legislativi che preconizzavano le intenzioni del governo centrale nei confronti di questo settore. A tale proposito la « memoria » seguente è chiaramente dimostrativa. Ne è firmatario il principe Carlo Poniatowski, presidente dell'Accademia degli Immobili:

Ill.mo Sig. Com.e Ubaldino Peruzzi

F.F. di Sindaco della Città di Firenze

Firenze, 19 Giugno 1869

Ill.mo Signore

L'ultima Deliberazione che fu presa dal Consiglio Comunale di questa Città nella occasione della discussione del Bilancio per il 1869 in proposito della sovvenzione delle Lire 120.000 alla R. Accademia della Pergola, non ha potuto a meno di causare all'Accademia stessa la più penosa impressione.

Imperocchè mentre da un lato tale deliberazione tocca in certa guisa il decoro della R. Accademia quasi che vada essa mendicando sussidj per il suo proprio vantaggio, dall'altro lato crea uno stato d'incertezza e di precarietà circa i mezzi economici disponibili, che certamente è tutt'altro che favorevole al conseguimento dello scopo che il Municipio di Firenze e la R. Accademia vollero raggiungere coi patti fra loro rispettivamente intervenuti.

Per la cronaca ecco i « patti » raggiunti: « Con Delib. 27 Giugno 1863 il Municipio accorda una dote di It. Lire 75.000 per 9 anni a cominciare coll'autunno 1863. Con Delib. 9 Giugno 1866 il Municipio porta il sussidio a Lire 120.000 cominciando dal 1° Gennaio 1867 ».

... E inutile dire come oggi per le mutate condizioni della Città nostra, sia imprescindibile necessità che siavi un maggiore Teatro nel quale possano darsi quegli spettacoli di musica e di canto, che corrispondano al decoro della Capitale ed alle esigenze dell'arte...

E inutile ancora dire come il dispendio occorrente per tale sorta di spettacoli, sia negli ultimi anni enormemente accresciuto non tanto per il cresciuto prezzo di tutte le cose, quanto e più per le aumentate pretese degli Artisti e del Pubblico. Ed è inutile finalmente il soggiungere essere ormai un fatto indiscutibile, che l'esercizio di un Teatro di primo ordine, non è possibile in quasi nessuna Capitale d'Europa (tranne Londra) e certamente in nessuna Città dell'Italia nostra, colle semplici risorse della industria privata, ove non intervenga abbondantemente il soccorso vuoi del Governo vuoi delle Amministrazioni Comunali.

Di tali verità fu convinto e persuaso il Consiglio Comunale di Firenze quando adottata ormai dal Parlamento la massima che il Bilancio dello Stato non dovesse aggravarsi di nessun assegno per i Teatri, Esso opinò di ovviare ai gravi inconvenienti cui tale massima dava luogo, e colla sua Deliberazione del di 9 Giugno 1866 si determinò di portare a L. 120.000 il sussidio annuale...

Parve ingente ad alcuni (ed invero lieve non è) tale sussidio che stanziavasi sul Bilancio Comunale. Ma non dobbiamo però astenerci dall'osservare:

1) Che il sussidio di L. 120.000 all'anno non era per se stesso troppo considerevole per il principale Teatro della Capitale, avuto riguardo ai sussidj che godono gli altri Teatri d'Italia;

La Fenice di Venezia per le stagioni di Carnevale-Quaresima L. 164.500;  
Carolino di Palermo per le stagioni d'Autunno, dal 15 Ottobre, Carnevale-Quaresima e tutti i Palchi L. 122.500;

S. Carlo (S. Carlino e Del Fondo) di Napoli dote ordinaria L. 285.000;  
Teatro Regio di Torino per le stagioni di Carnevale-Quaresima, tutti i Palchi, Orchestra pagata e Corpo di Ballo pagato, L. 80.000;

Carlo Felice di Genova per le stagioni d'Autunno, 1 Ottobre, Carnevale-Quaresima, tutti i Palchi e Orchestra pagata, L. 50.000.

2) Che in corresponsività di tale assegno la R. Accademia si obbligò ad aumentare di altre L. 20.000 annue la dote che già destinava agli assuntori degli spettacoli nel Teatro della Pergola;

3) Che gli assegnamenti disponibili per l'esercizio del Teatro (oltre N. 49 Palchi e tutto il V° Ordine) vennero ad ascendere in tale guisa a L. 140.000 all'anno distribuite come appresso:

Per la Scuola di Ballo	L. 9.000;
Per l'Orchestra	L. 40.000;
Per il Concorso di Giovani Maestri [si trattava di un concorso annuale per un'opera lirica]	L. 3.000;
Per rimborsi all'orchestra	L. 1.000;
Per dote effettiva all'impresa	L. 87.000;
Totale	L. 140.000;

4) che conseguentemente la dote disponibile consiste attualmente:

- nella indicata somma di L. 87.000;
  - nella cessione di N. 49 Palchi, più tutto il V° Ordine;
  - nel vantaggio dell'Orchestra pagata;
  - nel vantaggio di trovare con poca spesa una parte del Corpo di Ballo negli allievi della Scuola addetta al Teatro, costantemente in progresso;
  - nel vantaggio che moltissime altre spese rimangono a carico dell'Accademia;
- 5) che malgrado tale dote certamente cospicua, e malgrado le infinite cure e diligenze di ogni maniera praticate dalla R. Accademia, pur non ostante ella è cosa notoria che tutto questo è sempre inferiore a quei maggiori mezzi economici che sarebbero necessari]...

Sempre per la cronaca sarà utile conoscere altri dati relativi alle sovvenzioni godute in quel periodo dai seguenti teatri:

Scala e Canobbiana, sovvenzione annua complessiva, lire 245.000 circa;

Comunale di Bologna, lire 90.000 circa;

Regio di Parma, lire 88.000, di cui 78.000 solo per la stagione di carnevale, più tutti i palchi a vantaggio dell'impresario;

Grande di Trieste, fiorini austriaci 55.000;

Comunale di Reggio Emilia, lire 50.000, per un corso di trenta rappresentazioni, più il canone d'affitto di tutti i palchi;

Comunale di Senigallia, scudi romani 4.500, più il diritto all'estrazione di tre tombole che fruttava all'impresario altri 600 scudi circa;

Comunale di Modena, lire 30.000, più « l'uso dei palchi di proprietà municipale non aventi una speciale destinazione ».

Stralciamo ora dal « Regolamento n. 3596 (del 13 febbraio 1867) in esecuzione della Legge 25 giugno 1865 sui diritti spettanti agli autori », un breve elenco dei principali teatri che fruivano, in varia misura, di regolari sovvenzioni: Comunale di Alessandria; Delle Muse di Ancona; Ventidio Basso di Ascoli Piceno; Alfieri di Asti; Riccardi di Bergamo; Grande di Brescia; Comunale di Catania; Comunale di Cesena; Della Concordia di Cremona; Municipale di Ferrara; Comunale di Forlì; Dei Floridi [in S. Marco] di Livorno; Del Giglio di Lucca; Comunale di Lugo [di Romagna]; Vittorio Emanuele di Messina; Civico di Perugia; Municipale di Piacenza; Dell'Accademia dei Ravvivati di Pisa; Alighieri di Ravenna; Vittorio Emanuele di Rimini; Comunale di Terni, ecc. E' ovvio che da questo elenco mancano i teatri del Veneto — non essendo ancora divenuto amministrativamente operante, a quell'epoca, il trattato di Vienna — e quelli del Lazio. Mancano, infine, oltre 150 teatri, che il citato Regolamento qualifica di « terzo ordine », nei quali avevano annualmente luogo regolari stagioni liriche e di prosa, organizzate a cura dei comuni, delle accademie o delle varie società filarmiche. Da tutto ciò si deduce che i negativi riflessi della centralizzazione amministrativa non si erano ancora avvertiti. Se il bilancio dello stato non doveva « aggravarsi di nessun assegno per i Teatri » — come dice la « memoria » in corso di citazione — rimaneva tuttavia ai comuni l'autonoma possibilità di far fronte alle varie esigenze, nonostante le polemiche derivanti dall'insorgere di sempre nuove difficoltà politico-sociali.

Dai fatti superiormente enunciati ne scaturisce la conseguenza che... qualora l'assegno somministrato dal Municipio di Firenze, tutto che non diminuito, fosse incerto per la durata... la R. Accademia non potrebbe mai impegnarsi a stipulare contratti d'impresa che eccedessero l'esercizio annuale del Teatro.

Ed ognuno intende che quando la R. Accademia non sia in grado di stipulare contratti d'impresa duraturi per un triennio almeno, non è possibile che essa trovi Impresari forniti di capitali e di reputazione. I quali si prestano soltanto ove abbiano la prospettiva di continuare l'esercizio del Teatro per più anni di seguito, in modo che essi siano abilitati tanto a trovare le naturali compensazioni tra i maggiori ed i minori profitti di più anni, quanto a godere i vantaggi di più lunghi contratti da stipularsi sia cogli Artisti, sia cogli accollatori dei generi teatrali.

Nel caso di Firenze la cauzione richiesta agli impresari ascendeva a lire 25.000. Cifra piuttosto ingente, questa, tenuto conto che la gestione della scuola di ballo « addetta al R. Teatro della Pergola », cui appartenevano circa 80 allieve, comportava una spesa di lire 9.000. La convinzione dell'opportunità di contratti a lunga scadenza non era nuova. Infatti in una deliberazione accademica del 1851 si riscontra: « Per l'economia degli spettacoli è vantaggioso di concedere il Teatro non stagione per stagione ma per più stagioni di seguito poichè molti degli artisti specialmente secondari possono con molto risparmio essere contrattati a mesata ».

La logica degli oppositori al sussidio dovrebbe condurre alla inevitabile conseguenza che ogni sussidio ai teatri dovesse scomparire dal Bilancio Comunale, lasciando che ogni teatro dovesse vivere d'ora innanzi colle proprie risorse.

Eccolo il punto focale del problema sempre attuale. Quante volte, durante l'ultimo decennio, abbiamo sentito parlare in siffatto tono?

Ma se questo sia possibile in Firenze gli oppositori stessi vogliono giudicare, e vogliono sentenziare del pari nella loro coscienza, se dalla opinione pubblica sarebbero assistiti quando per opera loro ogni splendore dell'arte teatrale sparisca affatto da questa città, e quando insieme collo splendore dell'arte si essicasse la vena dei profitti economici che da essa derivano in copia e sotto molteplici forme per indennizzare abbondantemente i contribuenti del lieve aggravio che per l'assegno ai teatri viene portato sul Bilancio del Comune.

Imperocchè se lo stanziamento di un sussidio per i teatri implica una questione di arte e di decoro municipale, implica altresì una questione economica di grandissimo

interesse. E se potesse compilarci un bilancio esatto, nella cui parte passiva figurassero tutte le somme somministrate sotto forma di sussidi per cinquanta anni ai teatri nostri dai Governi e dai Municipi Italiani, ma nella cui parte attiva figurassero altresì tutti i guadagni che gli Artisti italiani di vario genere nello stesso periodo di tempo hanno fatto all'estero, si vedrebbe facilmente che l'industria teatrale non è fra le ultime quali hanno contribuito alla cultura ed alla ricchezza nazionale.

Interrompiamo la citazione della « memoria Poniatowski » poichè essa si addentra ora in questioni minute d'indole privata, riguardanti, per lo più, problemi amministrativi inerenti al funzionamento dell'accademia stessa. La vertenza fu risolta com'è dimostrato, del resto, dal documento seguente.

#### MUNICIPIO DI FIRENZE

A S.E. il Principe Carlo Poniatowski

Presidente dell'Accademia degli Immobili

Firenze, 18 luglio 1871

Partecipo all'E.V. che questo Consiglio Comunale con deliberazione del dì 20 Giugno decorso, resa esecutoria dalla Deputazione Provinciale, approvò le appresso convenzioni da stipularsi tra il Municipio di Firenze e la R. Accademia degli Immobili:

Art. 1° Il Municipio fornirà alla Accademia della Pergola una Dote annua da incominciare con l'Autunno del 1871 e da terminare alla fine della Quaresima del 1877.

Art. 2° Per il primo anno teatrale la Dote sarà di L. 120.000 e sarà pagata per L. 42.250 prima della fine dell'anno 1871, e per L. 77.750 dal 1 Gennaio a tutta la Stagione di Quaresima del 1872.

Art. 3° Per gli anni teatrali successivi la sovvenzione sarà ridotta a L. 100.000 pagabili per L. 32.000 nell'Autunno, e per L. 68.000 dal 1 Gennaio a tutta la quaresima di ciascun anno.

Art. 4° Nel corso dell'anno teatrale 1871-72 il Municipio pagherà inoltre all'Accademia Lire 6.000, rimaste nei resti passivi per due Opere non mai andate in scena negli anni precedenti.

Art. 5° Negli anni 72-73 e 73-74 il Municipio pagherà oltre le L. 100.000 altre 3.000 ogni anno.

Art. 6° In corresponsività di queste sovvenzioni l'Accademia per l'Autunno 1871 e per il Carnevale e Quaresima 1872 adempirà a tutti gli obblighi imposti dal precedente Contratto, salvo il mantenimento della Scuola di Ballo.

Art. 7° Nei successivi cinque anni teatrali l'Accademia si obbliga ad osservare le seguenti condizioni:

a) L'Accademia della Pergola assegnerà in aumento al sussidio come sopra stabilito dal Comune la somma di L. 15.000 all'anno e per il termine sopra convenuto.

b) Il Teatro sarà aperto nelle tre Stagioni di Autunno, Carnevale e Quaresima. La Stagione di Autunno potrà cominciare al 1 di Novembre; le altre all'epoca consuete. Nell'Autunno o Avvento saranno date non meno di 25 Rappresentazioni; nel Carnevale e Quaresima le rappresentazioni stesse saranno in ragione di quattro per settimana.

c) Nell'Autunno saranno messe in scena due Opere serie o Semiserie, e due balletti, oppure due opere grandiose.

d) Nel Carnevale e Quaresima saranno date tre Opere Serie, due balli grandi ed un balletto.

e) Il Sindaco e due Delegati scelti fra i Consiglieri faranno parte della Direzione degli Spettacoli del precitato Teatro con voto deliberativo nelle Adunanze della Direzione stessa, e più specialmente con mandato di soprintendere alla esecuzione di tutti i patti e condizioni alle quali l'Amministrazione Comunale ha subordinata la concessione della quale si parla.

f) L'Accademia della Pergola porrà a disposizione dell'Autorità Municipale un palco in prima fila.

Art. 8° L'Accademia istituirà una Scuola corale per ambo i sessi nell'impianto della quale saranno impiegate le L. 6.000 assegnate il primo anno sui resti passivi, e le L. 3.000 all'anno assegnate oltre alla Dote nei due anni successivi.

Art. 9° Negli altri anni il mantenimento della Scuola corale dovrà prelevarsi dalle Lire 100.000...

Il Sindaco

Cav. Ubaldino Peruzzi

Non c'era certo da scialare, questo è vero. Tuttavia l'accordo raggiunto si prospettava soddisfacente sotto ogni riguardo. In effetti la sovvenzione corrisposta dal Comune — quantunque ridotta — offriva pur sempre buone possibilità per la vita del Teatro. Soprattutto ora che la città, non più sede di capitale, poteva riprendere il suo normale ritmo di vita.

Fratanto il bilancio dello stato che, nel 1861, aveva fatto registrare un disavanzo di circa 500 milioni, si avviava ormai al pareggio, sia pure a costo di un'eccezionale pressione tributaria. Inoltre, nonostante che il progetto Minghetti, tendente a conservare un ragionevole decentramento amministrativo basato sulle condizioni ambientali delle varie regioni, fosse stato bocciato, i comuni continuavano a mantenere quell'autonoma personalità che permetteva loro d'intervenire nelle faccende locali. A parte il documento poc'anzi citato il quale, di per sé, è già una valida testimonianza, si ha l'impressione che provvedimenti analoghi venissero presi in molti altri comuni, se nei giornali dell'epoca è dato riscontrare tutto un formicolare d'attività teatrali. Indicativa di questo fervore appare anche la « circolare » a stampa che riproduciamo, la quale è dato supporre sia stata inviata a tutte le direzioni dei teatri della penisola. Noi, infatti, l'abbiamo rinvenuta tra i documenti appartenenti all'Archivio del Teatro della Pergola:

LA PRESIDENZA  
della  
Società Filarmonica  
VERONA

Verona D, 20 Marzo 1873

*Onorevole Direzione*

Tra alcune settimane devesi portare alle deliberazioni del Consiglio Comunale la proposta di sussidiare annualmente il nostro Teatro Filarmonico per poterlo aprire a Spettacolo d'Opera nella Stagione di Carnovale. Gioverebbe moltissimo per ottenere la deliberata approvazione di far conoscere al Consiglio stesso quali sieno i Teatri che ordinariamente godono di tale privilegio, onde così persuadere anche i pochi oppositori ad appoggiare questa domanda. A tale scopo la scrivente Presidenza interessa codesta Onorevole Direzione ad aver la compiacenza di offrirle i seguenti dati:

- a) Di chi sia la proprietà del Teatro.
- b) Se ed in qual misura abbia ottenuto un sussidio dal Comune per aprir il Teatro a Spettacolo.

Anticipa i più sentiti ringraziamenti  
Dal Camerino del Teatro Filarmonico

LA PRESIDENZA  
G. Da Lisca, C. Trezza, G. Arrighi

Sopraggiunse, nel contempo, la vittoria della Sinistra il cui programma — enunciato nel 1875 da Depretis nel famoso discorso di Stradella — prevedeva:

- a) riforma elettorale; b) istruzione elementare laica, gratuita e obbligatoria per tutti; c) decentramento amministrativo; d) riforma fiscale.

Di questi punti programmatici soltanto il primo fu realizzato. Il secondo (legge Coppino del 1879) venne appena sfiorato, il terzo rimase allo stato intenzionale, mentre il quarto, pur abolendo la tassa sul macinato (1880), istaurava, in realtà, una serie di ponderose tassazioni, dirette e indirette, più esose delle precedenti.

Ciò che si rivelò veramente negativo per l'ulteriore sviluppo delle attività teatrali fu la mancata attuazione del tanto auspicato decentramento amministrativo. Il quale, sotto la parvenza della temuta possibilità di velleitarie revisioni autonomistiche regionali, celava, in effetti, una precisa volontà di conglobare al centro tutti i proventi fiscali, onde provvedere al potenziamento dell'esercito e della flotta da guerra, nonché all'adeguamento dell'apparato burocratico per la maggiore efficienza dell'amministrazione unitaria.

L'inizio della vera crisi, non ancora pervenuta alla sua fase risolutiva, si può far dunque rimontare agli anni ruotanti intorno al 1880. Scaduti i patti fra teatri e comuni, questi non furono più in grado di rinnovarli, essendo venuti meno certi proventi finanziari come, ad esempio, la riscossione dei dazi, dai

quali, appunto, si attingevano i mezzi necessari per sostenere le iniziative locali (si veda, in merito, quanto è specificato nel terzo comma del documento del 15 gennaio 1878, riportato all'inizio del presente scritto).

COMUNE DI FIRENZE  
Estratto di Deliberazione  
del Consiglio Comunale

Oggetto:  
Teatro della Pergola  
Risoluzione d'Istanza  
per sussidio

Adunanza del di 25 Settembre 1877

Vista la Deliberazione dell'Accademia della Pergola del 16 aprile 1877 con la quale chiede al Municipio per un Triennio la solita sovvenzione di L. 100.000 promettendo di pagare a sua volta la Dote già ridotta in L. 15.000 ed incarica il suo Presidente di dichiarare al Municipio che in caso di negativa si varrà dei suoi diritti nascenti dalle risoluzioni Granducali e di quelle del Governo Toscano del 18 Marzo e 8 Novembre 1860 per avere le Lire 55.000 Toscane (46.200 Italiane) ed usarle a tenere aperto il Teatro nella sola Quaresima e nel miglior modo che le sarà possibile intendendosi esonerata da tutte le condizioni del contratto attuale con quanto altro etc. Udito il Rapporto della Commissione VIIIa

Il Consiglio Delibera:

Di respingere le due domande dell'Accademia, come non fondate e dichiara non competere diritto alla medesima ad ogni assegno a favore del Teatro della Pergola e a carico del Municipio.  
Approvata con voti 21 favorevoli e 3 contrari, astenutisi i Sigg. Geleotti, Capei e Mannelli.

Il Presidente  
U. Peruzzi

Il Consigliere Anziano  
E. De Fabri

La presente Deliberazione è stata vidimata dalla R. Prefettura il di 6 ottobre 1877.

Da questo momento il Teatro della Pergola non riceverà più proventi di sorta. Nel giro di pochi anni la situazione si era capovolta. Si noti il diverso tono che ispira la seguente lettera del 16 marzo 1860.

Essendo cessato per parte della R. Depositeria l'onere del sussidio fin qui prestato al R. Teatro della Pergola, il Consiglio Comunale ha dovuto considerare essere interessante per il decoro della Città e per l'utile della Popolazione, che il nostro maggior Teatro venga attivato... e conseguentemente ha stanziato nel di 10 corrente mese la somma di... ed ha incaricato il Magistrato dei Priori a determinare le condizioni per le quali possa venire assicurato il conseguimento di spettacoli degni della città di Firenze e rispondenti agli intendimenti della rappresentanza comunale.

Che lo stato di crisi avesse ancora una volta ripercussioni nazionali, trova conferma in questi frammenti di lettere di Giuseppe Verdi, inviate rispettivamente al conte Opprandino Arrivabene (2 gennaio 1877) e a Franco Faccio (1879):

... E il teatro come va a Roma?

Io ho diverse notizie che tutte si contraddicono. Così ho pure visto dai giornali. E cosa curiosa che in questo momento di libertà nessuno si sente più libero né ha il coraggio di dire la verità...

Quello che importa ora è di badare attentamente alle condizioni del nostro teatro. E ammalato che si muore e che bisogna tenere in vita ad ogni costo. E voi e Giulio [Ricordi] che siete onnipotenti, badate a non mettere piede in fallo con insuccessi... Se i teatri si chiudono, non si aprono più...

E evidente che Verdi si riferisce, in modo particolare, al Teatro alla Scala, massimo centro propulsore, fin d'allora, della vita musicale italiana. D'ora in poi di che vita vivranno i teatri? In gran parte dell'iniziativa privata, estrinsecantesi nelle forme più svariate, che qui sarebbe lungo enumerare. Influenza di notevole rilievo ebbe l'attività svolta dalle famose case milanesi Ricordi e Sonzogno. Le quali, noleggiando per lunghi periodi importanti teatri, riuscirono a mantenere accesa nel popolo quella passione per il teatro che costituì la più eloquente risposta all'indifferenza politica dimostrata in tal senso dalle classi dirigenti.

Nell'Archivio del Teatro della Pergola, a differenza di quanto avveniva negli anni precedenti, non si riscontra più alcun « capitolato d'appalto » fattovi pervenire da altri teatri. Al riguardo regna il silenzio assoluto. Ciò significa che erano ormai venuti a mancare i presupposti economici che originavano la presenza di parti contraenti.

Il processo involutivo era dunque in atto. La stabilità raggiunta dalle orchestre, dai cori, dai corpi di ballo al servizio dei molti teatri italiani, apparteneva alla storia. Un quadro abbastanza eloquente dello stato di disagio venutosi a creare in conseguenza dei fatti anzidetti, lo fornisce la seguente lettera, del 1890, inviata dall'« Associazione Orchestrale Fiorentina » all'Accademia degli Immobili:

... Da molto tempo in Firenze le imprese teatrali si trovano quasi costrette, per formare l'orchestra per le rappresentazioni teatrali, ricorrere a qualche cottimista, il quale vergognosamente speculando su la bonarietà delle imprese e sul bisogno economico dei professionisti musicali, retribuiva questi con un misero compenso. Era perciò naturale che questi accollatori di orchestre eseguissero la tratta degli schiavi bianchi dello strumento musicale tra i componenti le musiche militari, nonché tra coloro cui più urgeva il bisogno della fame... Si avevano perciò esecuzioni musicali, come quella dei Pescatori di Perle, onde Sonzogno formalmente dichiarava non voler più che un'opera di sua proprietà si eseguisse a Firenze...

E la nostra associazione che esegui ora in Firenze, sotto la direzione del M<sup>e</sup> Usiglio la Cavalleria Rusticana alla Pergola, ed eseguisce al Pagliano [oggi Verdi] il Faust, l'Africana e i Vespri Siciliani; è la nostra associazione che nelle rappresentazioni della Cavalleria Rusticana vide con orgoglio plaudente Sonzogno, a cui convenne ricredersi di quanto aveva detto per le rappresentazioni dei Pescatori di Perle, riconoscendo che, cambiati i suonatori, anche in Firenze si sapeva suonare!

... Noi scrivemmo a Sonzogno e al cav. Ricordi poiché se di nuovo i suonatori dei Pescatori di Perle tornassero a molestare le orecchie degli accorrenti al RR. Teatri Pergola e Pagliano, era bene sapessero che non eravamo noi...

Intanto l'evoluzione compiuta dalle attività teatrali durante i 70 anni che vanno all'incirca dal 1810 al 1880, non poteva non favorire, per inevitabile quanto logica conseguenza, lo sviluppo delle scuole musicali. E nel 1871, infatti, che l'allora ministro dell'istruzione Cesare Correnti incaricò una commissione — presieduta da G. Verdi — di studiare le necessità dei conservatori. La riforma e la prima regolamentazione unitaria dei medesimi risale, appunto, alla data suddetta. Dal potenziamento didattico-organizzativo dei vecchi istituti musicali di Bologna, Napoli, Palermo, Milano, Parma, Firenze, Torino e, successivamente, Venezia, Roma, Pesaro, ecc., prese vita tutta una fioritura di nuove scuole, la cui consistenza numerica, tra conservatori di stato, licei parreggiati, civici licei, scuole comunali o consorziate, doveva ascendere, alla vigilia della seconda guerra mondiale, a circa 50 istituti.

Fin qui niente da eccepire. Anzi, da un'attenta osservazione, potrebbe emergere che le città nelle quali hanno sede questi 50 istituti musicali, salvo trascurabili eccezioni, vantano tutte tradizioni teatrali di notevole rilevanza.

Il maggior consumo e l'accresciuto livello artistico degli spettacoli, unitamente a un più largo impiego di professionisti qualificati, costituivano, in quel momento, le necessarie condizioni per superare i procedimenti di risparmio forzoso imposti dal governo centrale. Infatti l'austerità deve tendere all'attuazione di economie non indiscriminate, ma selezionate. Una pianta si pota non per condurla alla sterilità, ma per rinvigorirne i germogli. Caso mai corre qui l'obbligo di osservare che mentre il settore scolastico si evolveva in modo organico e ordinato, sotto la tutela delle leggi, quello artistico-professionale subiva, per converso, una graduale involuzione. Lo stridore di questa contraddizione non è ancora del tutto avvertito, per la verità, sebbene lo stato di disagio che investe la vita degli enti lirici e sinfonici tenda a ripercuotersi, con ritmo crescente, sulle attività didattiche e quindi, per la scarsità di prospettive sociali offerte dalle professioni musicali, sul progressivo spopolamento scolastico degli istituti musicali. Tutto ciò — sia detto per inciso — sembra accadere quasi a dispetto del rinnovato interesse verso la musica che, specialmente tra i giovani, segna da qualche tempo punte di ripresa veramente sorprendenti.

Anche la contraddizione rilevata poc'anzi rientra nel novero dei fenomeni politici e culturali che si pongono alla base della vera crisi. Basterebbe rileggere alcune opere di Francesco De Sanctis, l'uomo che fu ministro dell'istruzione nel 1861-62, nel '78 e nel '79-'81, per verificare quale ruolo affidasse alla musica il capostipite della moderna cultura italiana. Anche questo, naturalmente, sia detto per inciso. Il fenomeno generale, collegato agli influssi della filosofia positivista, è di ben altra portata. Tuttavia, nella nostra disamina, un fatto si prospetta inconfutabile: al di là dei problemi del bilancio, di un'amministrazione unitaria e di un'adeguata burocrazia, del potenziamento dell'esercito e della flotta da guerra, si sviluppava nelle classi dirigenti e negli esponenti politico-culturali un atteggiamento d'indifferenza e comunque lontano dalla possibilità di un adeguato apprezzamento sulla funzione culturale della musica, degradata, quasi, a sottoprodotto spirituale, capace tutt'al più di esercitare facili vellicamenti, ma decisamente inferiore alle altre manifestazioni dello spirito.

R. ALDO ROCCHI

## Académie de musique de la ville de Bâle

Directeur: Dr h. c. Paul Sacher

### Cours d'interprétation et de direction de musique contemporaine

par Pierre Boulez

21 juin au 10 juillet 1965

Orchestre de la ville de Bâle



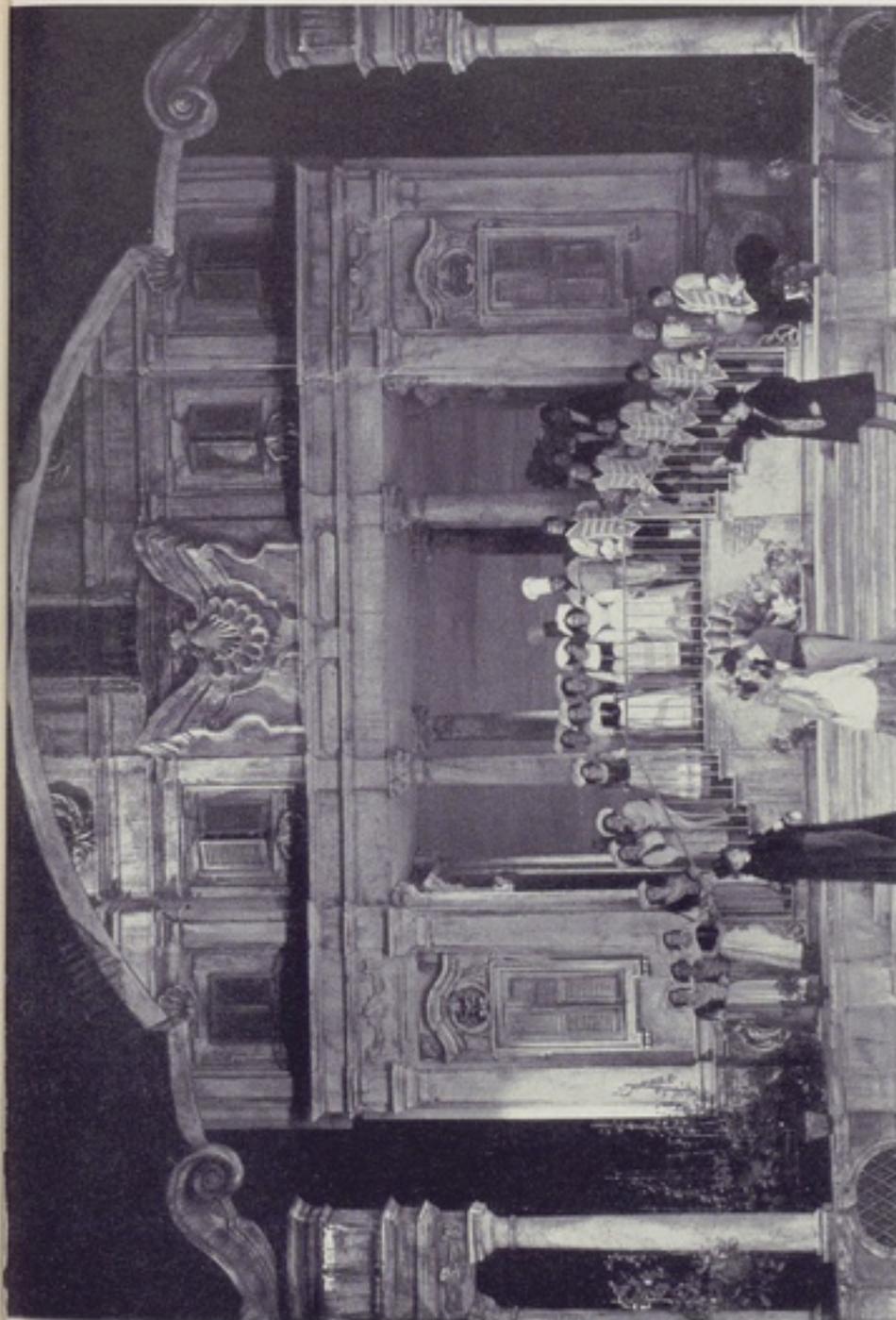
Renseignements et inscriptions avant le 20 avril au secrétariat de l'Académie de  
musique de la ville de Bâle, Leonhardsstrasse 6, 4000 Bâle, Suisse, téléphone 24 59 35

## La nuova scuola di jazz e i suoi gravi problemi strutturali

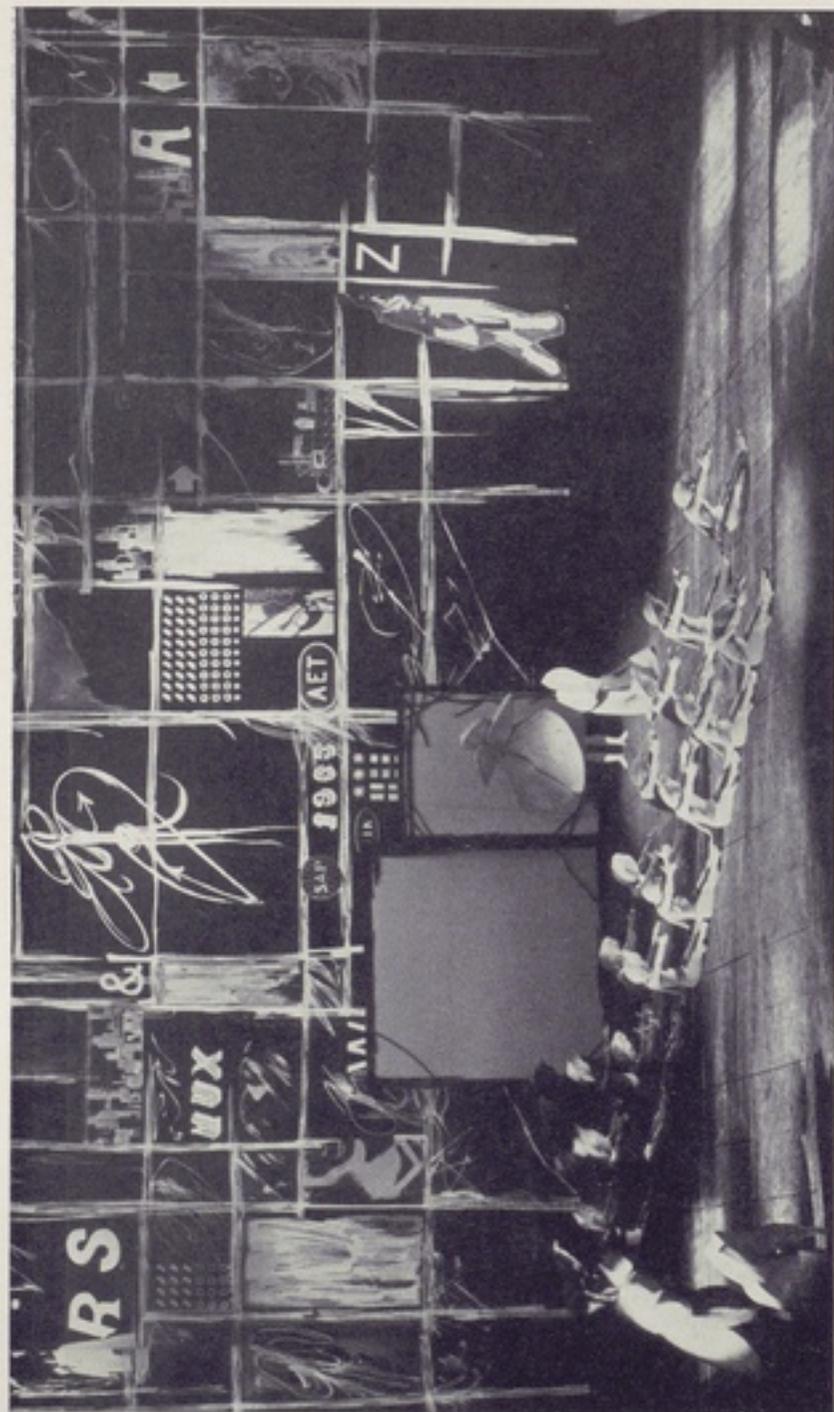
Non mi illudo: a sentir parlare di una scuola del jazz, vi saranno certamente molte persone che storceranno la bocca. E un fatto ormai assodato che questa musica gode di pessima stampa, anche tra i musicisti, senza praticamente averne colpa. Molti di coloro che parlano male del jazz, infatti, non lo hanno mai sentito e sono stati devianti nel loro giudizio da quella immane fiumana di dischi che dai juke-boxes strategicamente posti nei bar occupano buona parte dello spazio sonoro riservato al cittadino medio. Certamente tutta la importantissima produzione del jazz moderno è sfuggita in massima parte agli appassionati di musica dotta, producendo quel fenomeno cui ho accennato, e il risultato più ovvio è che — malgrado ogni sforzo — una congrua percentuale di italiani (di quelli che seguono la musica, cioè pochini) odia il jazz con tutte le sue forze. Per fortuna ci sono però anche coloro che ne hanno voluto conoscere i lati positivi, e fra costoro vanno inseriti un certo numero di giovani musicisti — generalmente diplomati in un Conservatorio — che studiano e lavorano al fine di poter dire una parola originale e di contribuire allo sviluppo, mai arrestato, di questa musica. Da pochi anni infatti l'ambiente jazzistico italiano si è svegliato, e oltre al miglioramento qualitativo del pubblico (gli appassionati « tiepidi » sono stati rapidamente assorbiti dalla musica leggera) si registra una corrente tendente ad assimilare i concetti più rivoluzionari del jazz contemporaneo, con un conseguente notevole beneficio del livello nostrano, fino a ieri ancorato a una pedissequa imitazione dei più sfruttati modelli statunitensi. Nel quadro di questo generale movimento va inserita quella scuola di jazz cui ho accennato all'inizio, scuola nata a Palermo (fuori quindi dalle città tradizionalmente jazzistiche) su iniziativa della « New Jazz Society ». Credo perciò interessante soffermarmi sui corsi e sui programmi, cercando di sviscerare pregi e difetti di questa iniziativa che, in ogni modo, si rivela di una enorme utilità per la diffusione e lo sviluppo del jazz in Italia.

Prima di tutto, qualche nota caratteristica sulla « New Jazz Society ». Si tratta di una associazione nata alcuni anni fa per iniziativa di alcuni musicisti residenti o di passaggio a Palermo, il cui scopo primitivo era semplicemente quello di dar vita a dei piccoli complessi ispirati a moduli jazzistici allora quasi ignorati in Italia. Col tempo, dopo l'effettuazione di dischi, concerti e trasmissioni televisive, la « New Jazz Society » ha modificato i propri programmi, e ora agisce in diversi settori: grazie ai concreti aiuti di Enti e Associazioni locali, sono in preparazione un « collage » dal titolo « Il jazz nelle scuole e nelle fabbriche », esperimenti di « Jazz and poetry », mostre d'arte ispirate a questa musica, brani per quartetto d'archi composti da noti musicisti statunitensi, conferenze e una collana di discografie e monografie dedicate appunto al jazz. Il primo volume della serie, riservato alle incisioni di Duke Ellington, è stato già pubblicato ed altri ne dovrebbero seguire presto.

Ma torniamo alla scuola; naturalmente non si tratta del primo corso istituito nel mondo: altri esperimenti del genere sono stati effettuati con successo soprattutto negli Stati Uniti, e la « New Jazz Society » si avvale anzi della collaborazione della « Berklee School of Music » di Boston, una delle veterane in materia, e delle realizzazioni compiute dalla « Music Minus One », una società fonografica americana che ha messo in commercio degli eccellenti dischi didattici, incisi da complessi di fama, in cui sono state tolte le parti dei vari strumenti per permettere all'acquirente di suonare e improvvisare sulla base



Scena finale del *Don Pasquale* di Donizetti alla Scala. Regia di Sandro Bolchi, scene e costumi di Attilio Colonnello.



Mutazioni, balletto su musica di Vittorio Fellegara, alla Scala. Coreografia di Mario Pistoni. Scene e costumi di Achille Perilli.

di questi dischi senza dover ricorrere alla faticosa costituzione di gruppi di musicisti più o meno mediocri.

La « New Jazz Society » quindi, avvalendosi di queste preziose collaborazioni, ha potuto articolare la sua scuola in tre anni di studio, preceduti da un periodo di esperimento della durata di tre mesi. Questo trimestre preparatorio, che ha lo scopo appunto di esaminare le tendenze e le qualità del neo allievo, si divide in tre distinte sezioni: la prima, più generale, prevede l'insegnamento delle elementari nozioni di teoria musicale (i due libri di testo sono *La musica per tutti* di Stokowski e un volume approntato dalla « New Jazz Society »); la seconda è più spiccatamente jazzistica (« Lineamenti della storia del jazz »); la terza, infine, prevede esercitazioni di scrittura musicale sulla base del volume di esercizi compilato da Franco De Luca.

Terminato l'apprendistato, si entra nel corso ordinario, le cui materie base sono il solfeggio (parlato e cantato), la teoria e il dettato musicale, la teoria e la pratica dello strumento prescelto, il tirocinio con i già citati dischi della « Music Minus One » e, infine, alcune materie particolari: tecnica dell'improvvisazione (questa è uno degli elementi base del jazz), tecnica della discografia, storia ed estetica della musica, nozioni di acustica, elettroacustica e di tecnica della registrazione sonora, orchestrazione per piccoli complessi. Come si vede, sono stati praticamente toccati tutti i principali settori, e non mi pare ci sia molto da dire sulle materie prescelte. Vi sono però alcuni problemi di struttura che non possono essere dimenticati, e cercherò ora di esaminarli per sommi capi. Prima di tutto: l'esperienza di lavoro in un Conservatorio mi insegna che è assurdo — e i programmi ministeriali lo confermano — pensare di poter fornire la padronanza di uno strumento musicale dopo appena tre anni di studio; ugualmente destinato all'insuccesso appare il lavoro di « rieducazione » per coloro che hanno cominciato a studiare senza un metodo serio e sperimentato. Appare quindi necessario aprire la scuola solo a coloro che hanno dietro le spalle già alcuni anni di studio compiuto privatamente o presso un Istituto musicale; ma, in tal caso, è perfettamente inutile istituire le cattedre di solfeggio e armonia. Più consona, allora, appare un insegnamento di pianoforte complementare e lettura della partitura. Se fossi il responsabile della scuola, dividerei gli allievi in due gruppi: uno, musicalmente e strumentalmente già avanti, dovrebbe proseguire i suoi studi teorici e pratici per migliorare la tecnica e il gusto dell'improvvisazione. Il secondo invece potrebbe tralasciare lo studio dello strumento e dedicarsi completamente alla teoria, impraticandosi soprattutto in quella che è la critica e l'estetica musicale, ovviamente con particolare riferimento al jazz. In tal modo si potrebbe contare su musicisti preparati e critici competenti.

Altro gravissimo problema: gli insegnanti. Per lo studio dello strumento occorrerebbero docenti diplomati sì in Conservatorio, ma jazzisticamente progrediti; e non è certo facile — mi perdonino gli amici palermitani — riunire le due cose insieme. L'ideale sarebbe ricorrere a noti « jazzmen » statunitensi quali William O. Smith, John Lewis, Bill Russo, Gunther Schuller, George Russel, Dave Brubeck; ma sono certo che nessuna scuola italiana, fosse anche di Stato, potrebbe sobbarcarsi a spese del genere. Sarebbe tuttavia auspicabile organizzare dei corsi, simili a quelli dell'Accademia Chigiana, della durata di un paio di settimane e aperti solo ad allievi di un certo livello. In tal caso sarebbe assai più facile, finanziariamente e organizzativamente parlando, « catturare » questi noti musicisti americani e far loro tenere dei corsi monografici. Mi rendo perfettamente conto che tali discorsi, ovvii per chiunque si interessi profondamente al jazz, sono purtroppo destinati a infrangersi contro la realtà, ma il « miracolo » potrebbe anche verificarsi, magari fra qualche anno.

Non è giusto, però, fare della critica a una iniziativa appena realizzata. Se i responsabili della « New Jazz Society » riusciranno a tener duro, limando e migliorando grazie all'esperienza quegli elementi in sovrappiù che fatalmente si riscontrano dopo esser passati dalla fase teorica alla pratica, fra tre anni — al termine del primo completo corso di studio — sarà possibile esaminare i risultati conseguiti, e dobbiamo augurarci che siano positivi al 100 per cento.

ALESSANDRO TERRANOVA

## «Risurrezione»

### di Franco Alfano al San Carlo

A dieci anni dalla morte di Franco Alfano il Comune di Napoli ha deliberato di intitolare una strada al nome dell'illustre compositore, nato l'8 marzo del 1876 sull'amenissima, ancora inviolata collina di Posillipo. La notizia è stata accolta con vivissimo compiacimento negli ambienti musicali più svegli della città. Intanto al San Carlo è stata eseguita l'opera *Risurrezione*; diretta per la prima volta da Serafin, a Torino, nel lontano 1904, nel 1951 aveva già raggiunto la millesima rappresentazione.

Il ritorno di *Risurrezione* ha riaperto il dibattito sul Teatro di Franco Alfano, un autore ingiustamente trascurato dai giovani musicisti e che fu tra i primissimi ad aprire lo spirito alle correnti innovatrici della Europa musicale, tra i più sensibili alle nuove esigenze del gusto, come lo furono un Malipiero o un Casella. Sarà sufficiente ricordare la scena della notte sivigliana nell'*Ombra di Don Giovanni* (poi rielaborata per il Maggio Fiorentino del 1941), l'episodio della nuvola al secondo atto della *Leggenda di Sakuntala*, di ricercato gusto impressionistico, e nella stessa opera la danza del terzo atto e il finale, che molti ricorderanno nell'interpretazione di De Sabata. Intanto manca sul teatro di Alfano un saggio storicamente e criticamente compiuto (il « ritratto » di Andrea della Corte risale al 1935). Nel primo atto di *Risurrezione*, che appartiene al teatro musicale verista, il compositore napoletano è ancora alla ricerca di un linguaggio e di uno stile, incerto fra l'ampio tema iniziale alla russa, un certo spavaldo melodismo di Dimitri e alcune preziosità aneddotiche, nel dialogo fra la governante e Katiuscia, che ricordano le *Infantili* di Mussorgski. Nella preghiera di Katiuscia al se-

condo atto, invece, il musicista pone in chiaro rilievo l'autenticità e la sincerità della sua vocazione teatrale (la sincerità, una delle qualità destinate a rimanere fondamentali nell'opera di Alfano). Il musicista è libero dalle influenze straussiane (*Sinfonia in mi min.*) e debussyane (*Sakuntala*); peccato che nella scena della prigione si lasci tentare da un realismo un po' facile, peraltro superato nell'incontro di Dimitri e Katiuscia, richiamata a un ricordo di purezza, da alcune notevoli intuizioni psicologiche. Lievemente enfatico l'interludio.

Nella purissima linea vocale del personaggio di Katiuscia (ma quanto avremmo preferito, dalla pur brava Clara Petrella, un più castigato rilievo scenico) si nota già un presagio delle suggestive *Liriche* su testo di Tagore. Meno interessante il personaggio di Dimitri e d'altra parte il tenore Ruggero Bondino ci è sembrato troppo azzimato e compiaciuto per un principe tolstoliano sconvolto da rimorsi e da inquietudini morali. A posto il baritono Guido Mazzini nella parte di Simonson. Quanto ad Oliviero de Fabritiis bisogna riconoscere che ha diretto con misurata efficacia, senza turgori e senza squilibri tra orchestra e palcoscenico. Di tradizionale impianto la regia di Enrico Frigerio, già apprezzata al San Carlo, anni fa, nella *Giovanna d'Arco* di Verdi e nel *Giocatore* di Prokofiev. In piena efficienza il coro, istruito dal maestro Michele Lauro, e decorose le scene. Si è ora in attesa dei complessi del Teatro Nazionale di Sofia, che presenteranno il 5 marzo l'opera *Simeon Kotko* di Prokofiev, in prima esecuzione italiana. Gli stessi complessi eseguiranno l'opera *Sadko* di Rimski Korsakov, nuova per Napoli.

EDOARDO GUGLIELMI

## Lettera da Torino

Ogni anno, mentre la grande stagione sinfonica d'inverno all'Auditorium si svolge prevalentemente seguendo gli schemi pressoché consueti di un repertorio alquanto « routinier », tale cioè da soddisfare le esigenze del grosso pubblico (nei mesi prossimi si prevedono tuttavia, particolarmente attraenti, le insolite esecuzioni di alcuni lavori sinfonico-vocali quali il *Requiem* di Dvorák, la *Messa di mezzanotte* di Charpentier, i *Canti del viandante* di Mahler, la *Messa dell'Incoronazione* di Liszt, il *War Requiem* di Britten, in prima esecuzione a Torino), la precedente breve stagione autunnale si presenta con i caratteri quasi di un piccolo festival di musiche del XX secolo, con frequenti puntate sul repertorio contemporaneo e sulle « novità », sia per l'Italia, sia assolute.

In tale senso gli avvenimenti più attesi e di maggiore rilievo sono stati costituiti dalle prime esecuzioni italiane della *Decima Sinfonia* di Mahler e della cantata *Meditazione sulla maschera di Amedeo Modigliani* di Vogel.

Dei cinque movimenti previsti dall'ultima incompiuta fatica mahleriana, i primi due furono lasciati quasi del tutto definiti e i rimanenti tre ampiamente abbozzati, si da permettere al compositore Deryck Cooke di realizzarne attraverso un lavoro lodevolmente attento e privo di ambizioni e arbitri personali una versione sufficientemente attendibile. « Ho orchestrato parecchio », asserisce il Cooke, « ma non ho composto nulla. Ho integrato la partitura nelle sue parti armoniche, dove ciò era necessario, secondo la mia esperienza di Mahler ». Ad ogni buon conto, così come si presenta, la *Decima* — nata dai tormenti recati al compositore da una angosciosa situazione coniugale — si inserisce senza stridori nel significato del linguaggio mahleriano, con tutta la dovuta portata di accenti cupi deliranti fatalisticamente tragici, talora lugubramente ironici che ne sono i tratti caratteristici ed essenziali. E inoltre, pur nelle immancabili insistenze e prolissità, nelle incertezze divagatorie e dispersive, molte idee melodiche, specialmente nel finale, sono fra le più belle di Mahler: re-

sta comunque da stabilire quanto le influenze esterne abbiano agito sul creatore e quanto sul « realizzatore », dal momento che nell'intera opera affiorano, specie in relazione alla strumentazione, molte illustri presenze, da Berlioz a Stravinski, da Ciaikovski a Mussorgski a Richard Strauss.

Assai interessante la lunga cantata di Vogel, ispirata alla tragica vicenda umana e artistica di Amedeo Modigliani. Composta nel 1960 su testo di Felice Filippini per commissione della Radio Svizzera Italiana, si svolge in tre sezioni: un prologo, in cui è inquadrata la figura artistica del « toscano maledetto », e due parti a carattere narrativo in cui vengono ricordati gli episodi salienti della sua vita, le intuizioni dell'adolescenza, l'affermarsi della sua coscienza d'artista, le torbide e tumultuose esperienze parigine, l'amaro isolamento dell'artista incompreso, il consolante incontro con Jeanne, la morte prematura. Un argomento di altissimo livello drammatico, che raramente però trova adeguata rispondenza in una musica limitata alla funzione di commento. Quanto a grigiore, questa sembra d'altronde essere la caratteristica di gran parte delle musiche nuove ascoltate nel corso della stagione, se si eccettua l'*Epicidio per Renzo Batilana* di Giulio Viozzi, opera concisa ed eloquente che si distingue per la sincerità espressiva, il senso elegiaco e commosso, la coerenza che collega lo schematismo tecnico alle finalità liriche. Per il resto le occasioni di giustificato compiacimento sono state alquanto rare e in ogni caso fornite da compositori più che autorevoli: Prokofiev con la bellissima drammatica cantata *Sept, ils sont sept*, Szimanovski con la *Seconda Sinfonia* — composizione vivace brillante, di preziosa e raffinata fattura, che conferma la personalità del musicista polacco come una delle più interessanti e originali del secolo, degna di ben più ampia conoscenza — e Sciozakovic con il rutilante e gradevolissimo *Concerto per violoncello e orchestra*, d'altronde vivificato in modo determinante dallo stupefacente livello artistico dell'esecutore, il violoncellista Mstislav Rostropovich.

ROSANNA GUALERZI

## Lettera da Lucca

Il terzo concerto della neo Associazione Musicale Lucchese ha avuto luogo, la sera del 7 corr., nella Chiesa-Oratorio dell'Angelo Custode, dove sulla cantoria, che accoglieva l'orchestra, c'è l'organo, di cui le partiture strumentali delle musiche in esecuzione imponevano l'obbligo. Il programma, di particolare attrattiva e significato, per sei settemi era costituito di cantate, delle quali quella del Monteverdi (1567-1643) — per tenore e orchestra — *Tempo la cetra*, stranamente inclusa nel *Settimo Libro dei Madrigali* e ancor più stranamente intitolata *Concerto*, ha dato l'inizio. Hanno fatto seguito tre *Duetti*, sempre in forma di cantata, per tenore basso e orchestra del lucchese Giovanni Lorenzo Gregori (1663-1747), tratti da *Arie in stil francese* (a una e due voci), che rivelano formale semplicità, spicco di declamazione dei testi e gustose trovate armonico-ritmiche nei bassi. I solisti Handt (tenore) e Loomis (basso) hanno assolto a dovere le proprie parti. Eccezionale interesse ha quindi offerto l'esecuzione della cantata da camera (a voce sola — opera prima) *Dove sei, dove t'ascondi* — per tenore e orchestra — di Francesco Gasparini da Camaiole (Lucca) (1668-1727). Questo enigmatico e probabilmente grande musicista italiano attende, tuttora, d'essere rivelato e collocato al posto che gli compete sia dal punto di vista artistico, come da quello storico che, tuttavia, non ci è del tutto ignoto. Allievo in Roma del Corelli e del Pasquini, nella sua non lunga esistenza (59 anni) ha fornito prove di multiforme attività, quale creatore di melodrammi (rappresentati e da lui stesso eseguiti anche a Londra) e di musica pura, non che quale teorico e docente (*L'armonico pratico al cimbalo*, Venezia 1708, è la sua opera didattica emergente) e, infine, quale direttore d'orchestra. A Venezia insegnò per molti anni ed ebbe a scolari probabilmente Domenico Scarlatti, ma certamente Benedetto Marcello. Il quale, tanta considerazione nutriva per il proprio maestro che, allorché dove licenziare alle stampe la famosa raccolta dei primi 25 fra i 50 *Salmi* da lui composti e che dovevano renderlo universalmente ce-

lebre, il 31 luglio 1723 — vale a dire oltre la soglia della maturità — scriveva a Francesco Gasparini, confidandogli di non voler rischiare pubblicazione di «veruna mia musicale fatica, che prima non sia stata... dalla sua virtù esaminata ed approvata dall'amor suo. Voglio confidare che... dove ne tengo maggior bisogno non abbia V.S. a defraudarmi del suo favore del quale quanto più so e posso caldamente la prego... Ne attenderò, dunque, una risposta la quale, dove occorra, avvertiscami dei difetti, perchè, da me riparati nel miglior modo, col suo amorevole riveribile acconsentimento, possa incontrare e vincere quella naturale trepidazione... desiderando che il frutto più caro che io sarò per raccogliere da queste fatiche sia la gloria del di lei nome». Dinanzi a tanto documento, ogni chiosa è superflua per tecnicamente qualificare il Gasparini; onde vada a incondizionata lode di Herbert Handt l'aver portato alla luce della... ribalta — attraverso la esecuzione della cantata suddetta, dallo stesso Handt interpretata come solista e come direttore — il nome di questo musicista. Successivamente, di Benedetto Marcello (1686-1739) è stato eseguito il 42° *Salmo* (*Judica me, Deus*) *Dal tribunal augusto* — per basso solo, orchestra e organo obbligato, da cui sono emerse le eccellenti virtù canore e musicali del basso americano James Loomis. La seconda parte del programma comprendeva di G. S. Bach (1685-1750) la tripartita e bellissima quanto mesta e meditativa cantata n. 82 *Ich habe genug* («a celebrazione della purificazione di Maria»), nella definitiva trasposizione per basso solo, orchestra con organo obbligato fatta dallo stesso Bach. Seguiva la cantata per la festa di Santa Cecilia *Look down, harmonius Saint*, per tenore solo orchestra e organo obbligato di G. F. Händel (1685-1759) in cui, ancora una volta, Herbert Handt, direttore e solista, ha fatto riflettere le sue capacità di duttile musicista-interprete. A chiusa dell'eccellente e molto intelligente programma, la cosiddetta sinfonia in re minore dall'*Anthem* di Händel *In the Lord put I my trust*.

GUIDO MAROTTI

## Civiltà musicale della «provincia» emiliana

Per la prima volta nella storia dell'opera in Italia, crediamo, alcuni teatri di nobile tradizione sono riusciti a raggiungere un accordo e a realizzare un programma comune: si tratta del Comunale di Modena, del Municipale di Reggio Emilia, del Municipale di Carpi, del Nuovo di Mirandola e infine del Comune di Ferrara, riaperto nell'autunno scorso con un concerto dell'orchestra della Scala, dopo lunghi anni di completo abbandono. L'iniziativa, promossa cinque anni fa a Modena, si è ora pienamente affermata con la costituzione dell'Associazione dei teatri emiliano-romagnoli e il lancio di una stagione di superiore livello (da Mozart a Verdi, da Ravel a Ghedini). Ed è un'iniziativa utilissima per gli insegnamenti che il mondo musicale italiano potrebbe e dovrebbe trarne. A Modena gli abbonati sono più di tremila e anche in centri minori come Carpi e Mirandola si va ridestando, con sorprendente facilità, quell'amore per il teatro lirico che in passato costituì uno degli aspetti più interessanti dell'autentica «provincia» emiliana. Con l'accordo fra i teatri emiliani è possibile ottenere i massimi vantaggi in fatto di efficienza e validità degli allestimenti, di riduzione dei costi, di coordinamento dei programmi e dei calendari. Notevoli facilitazioni per gli studenti, rispondendo alle crescenti sollecitazioni dei giovani e dei giovanissimi, contribuiscono a formare un nuovo pubblico, un pubblico più aperto, non legato ad abitudini o convenzioni. D'altra parte l'iniziativa dei teatri emiliani si inserisce, al momento giusto, in un generale processo di adeguamento del teatro lirico alla nuova realtà nazionale, offrendoci un esempio di autentica, non illusoria civiltà musicale. La stagione si è aperta con il *Don Giovanni* di Mozart, direttore e regista Peter Maag, protagonista Cesare Siepi. Va rilevato che questa opera di suprema bellezza, di mai offuscato splendore, era nuova per il pubblico modenese. E' stata accolta con un entusiasmo che non è facile descrivere, con un fuoco che nulla serbava di vecchie intempe-

ranze loggionistiche. Buona, in complesso, l'esecuzione e apprezzato il contributo dell'orchestra Haydn e delle agguerrite Società corali modenesi. Il maestro Peter Maag esordiva nella regia lirica e ha provato eloquentemente, con felici intuizioni, la sua acuta penetrazione di un mondo mozartiano già denso di fermenti romantici. Sempre evidenti i meriti di Cesare Siepi, che ha dato al suo personaggio notevole rilievo scenico. Accurata la preparazione degli altri interpreti: Ilva Ligabue, Enriquetta Tarres, Giorgio Tadeo, Renzo Casellato, Leila Bersiani, Federico Davià e Walter Monachesi. Stilisticamente pregevoli i bozzetti di Jasmin Bozin.

Ricorderemo che nella stagione dei teatri emiliani è stata utilissima la collaborazione del Comunale di Bologna, del Regio di Parma e dei teatri nazionali di Serajevo e di Lubiana, con risultati di alto valore artistico. A Modena il Teatro Comunale, presieduto da Giuseppe Gherpelli, fiancheggia l'Associazione «Amici della musica» nell'organizzare una stagione di concerti che presenta solisti come Gulli e Firkušny e complessi come il duo Mainardi-Zecchi e l'orchestra da camera di Mosca. Non sarebbe auspicabile, anche in altre città, una leale collaborazione fra i teatri lirici e le società concertistiche?

Quello della crisi dell'opera è un discorso tentato cento e più volte, al caffè e nei ridotti dei teatri, alla radio e nelle tavole rotonde. La soluzione, almeno una delle soluzioni, è certamente nella fervida iniziativa dei teatri emiliani. Al Comunale di Modena, nella serata inaugurale, ci è sembrato di avvertire qualcosa che poco ha da spartire con le polemiche e le contingenti infatuazioni di un facile resocontismo musicale: la vitalità di una tradizione dalla quale non si può prescindere e nello stesso tempo l'esigenza di un'organizzazione del teatro adeguata alle esigenze dei tempi nuovi. Ci auguriamo, per la rinascita dei teatri minori di altre regioni, che l'esempio di Modena venga seguito.

EDOARDO GUGLIELMI

## In memoria di Lino Liviabella

Per gentile concessione del Maestro Adone Zecchi, siamo lieti di poter pubblicare sulla nostra rivista il discorso commemorativo in memoria di Lino Liviabella tenuto in occasione dell'inaugurazione dell'anno accademico del Conservatorio « G. B. Martini » di Bologna, del quale il Maestro Zecchi è attualmente direttore incaricato. Tanto più che il discorso stesso che muove dal desiderio commosso del ricordo e del rimpianto dell'illustre musicista e direttore scomparso si allarga ad accennare a temi di vivissima attualità e soprattutto ai compiti particolari di un direttore di un moderno Conservatorio.

*Con il rispettoso omaggio alle autorità che — con la loro gradita presenza — hanno dato lustro a questa nostra cerimonia; con un immaginario — ma per questo non meno affettuoso — abbraccio a tutta la famiglia del Conservatorio, dal Consiglio d'Amministrazione ai Docenti, dal personale amministrativo a quello di custodia, dagli alunni alle loro famiglie, ho l'onore e il piacere di inaugurare l'anno accademico 1964/65.*

*Questa occasione d'incontro è a un tempo lieta e triste. Lieta perché ancora una volta si rinnova, con questa cerimonia, l'eco d'una tradizione illustre alla quale il nostro Conservatorio si riallaccia; triste perché chi doveva esserne il portavoce e simboleggiarne lo slancio e la vitalità non è più fra noi.*

*Io avrei voluto potere ancora assistere a questa manifestazione come semplice membro della famiglia del Conservatorio che il compianto maestro Lino Liviabella guidò per un anno, prodigandole il suo entusiasmo e il suo amore, portandovi quel calore affettivo e umano che gli proveniva dall'essere egli stesso stato docente e quindi partecipe della vita dell'Istituto. Il destino ha voluto che fossi io a parlarvi e io mi sento impari e inferiore al compito che mi sovrasta. Vorrei sapere esprimere brevemente, ma efficacemente quello che io sento: il turbamento per essere qui al posto di un caro amico; la perplessità di fronte agli impegni e alle responsabilità che debbo assumermi. Ma ora, ancora più che del Direttore, è dell'artista e dell'amico che voglio parlarvi.*

*Ricordo il mio primo incontro con Lino Liviabella. Fu a Roma, nel 1934. Si era ambedue vincitori di un ambito premio alla terza rassegna nazionale di musica contemporanea. Lui proveniva da un'illustre scuola: quella di Ottorino Respighi; io da quella non meno famosa di Franco Alfano. La nostra amicizia data da allora ed essa si conservò sempre inalterata su basi umane.*

*Le divergenze artistiche ed estetiche, che spesso caratterizzano gli artisti, non riuscirono mai a incrinare questi nostri rapporti, sempre improntati a reciproca stima e comprensione.*

*Fui lieto della sua venuta a Bologna, nel 1942, come docente di composizione. Sentivo facile e opportuno il suo inserimento nella tradizione musicale bolognese, in quanto mediato dall'esempio e dalla scuola del concittadino illustre Ottorino Respighi.*

*Ricordo ore di fervidi ascolti di musiche nostre e di altri; di vivaci discussioni e di alterni e reciproci incoraggiamenti. Ricordo il suo entusiasmo che lo caratterizzava in ogni impresa e in ogni iniziativa.*

*Ricordo l'audizione privata della sua Antigone — allora in gestazione —; l'opera nella quale aveva trasfuso tutto il sentimento di umana bontà che lo animava. Fui a Parma, alla prima esecuzione, amico fra gli amici, e godetti del suo successo.*

*Dalla guerra, che tutto travolse e mutò, la nostra amicizia uscì intatta. Chi avvicinò Lino Liviabella dopo il tormentoso periodo che aveva squassato lo spirito dei più, poté ancora ritrovare in Lui la serenità e una fede nei valori eterni dello spirito che dovevano sostenerlo per tutta la vita.*

*La sua ansia di operare nel mondo della musica la dimostrò come docente di composizione a Bologna, poi come vice-direttore del nostro Istituto, poi come Direttore a Pesaro e a Parma. Ma la sua aspirazione era di ritornare fra noi. Aspirazione che fu giustamente appagata quando il maestro Liviabella fu designato a succedere all'illustre maestro Desderi che lasciava il posto degnamente tenuto per lungo tempo per raggiunti limiti di età.*

*Una morte immatura è venuta a troncargli la sua attività quando essa era riuscita a inserirsi nella vita musicale della città che era diventata sua per elezione e ha crudelmente distrutto il concretarsi di un sogno perseguito e coltivato per lungo tempo.*

*Lino Liviabella è stato Direttore di questo Istituto per un solo anno, ma in questo anno ha avuto modo di tracciare un solco e di seminarvi l'entusiasmo di cui la natura l'aveva fatto prodigo, lo spirito d'iniziativa fecondo di risultati, il calore e lo slancio che sempre lo animarono.*

*Questo è il retaggio che il maestro Liviabella ci lascia ed è ad esso che dobbiamo uniformare i nostri propositi.*

*Per quanto mi riguarda — tenuti presenti i limiti della mia carica — è mio fermo proposito di difendere con tutte le forze il prestigio di questo Istituto gloriosissimo.*

*Poiché è nella natura dell'uomo avere sogni e aspirazioni, mi si consenta di averne per quanto concerne questo Conservatorio nel quale ho studiato, ho colto i primi successi, ho insegnato e insegno, e provvisoriamente dirigo.*

*Ho sempre auspicato, come cittadino bolognese e musicista, il massimo inserimento del Conservatorio nella vita culturale della città. Nessuna preclusione per chi fa musica, per chi organizza musica, per chi difende la musica intesa come espressione dello spirito della cultura.*

*Nessun contrasto e nessuna animosità; ma offerta e ricerca di collaborazione. Ed è per me un bene che nell'Università bolognese si parli e si faccia finalmente della musica, ed è una bella cosa che il Teatro Comunale affronti con programmi coraggiosi, con concorsi, con concerti per le scuole un allargamento del pubblico e un aggiornamento della cultura musicale, ed è un sintomo di ottima vitalità che, ad affiancare solide e gloriose istituzioni concertistiche, altre ne sorgano di giovani per i giovani, ed è confortevole che il Comune sostenga, con generose erogazioni, il polso vivo della vita musicale cittadina. Il Conservatorio — secondo un mio pensiero più volte espresso e ribadito — non può ritenere competitori indesiderati chi rappresenta tutte queste iniziative. Ho sempre auspicato il reciproco inserimento della musica nella cultura e della cultura nella musica; non posso contraddirmi ora, sia pure nei limiti del mio incarico.*

*Io mi auguro di potermi mostrare degno dell'eredità lasciatami e dell'alto compito che mi è toccato. Compito che non è possibile assolvere da soli, ma solo con la collaborazione fraterna di tutti i colleghi insegnanti, ai quali va il merito principale — e così anche la responsabilità principale — del buon andamento della scuola.*

*Perché questa nostra è una scuola. Sia pure con caratteristiche particolari quali deve averne una che coltiva e avvia a un'arte. E come una scuola deve curare il compito di educare ancora prima di quello di istruire; di educare alla musica perché ne risulti una migliorata istruzione.*

*Per tutto questo mi appello alla comprensione dei docenti e dei discenti. Per questo faccio voti fervidissimi affinché in tutti loro sia presente il proposito di valorizzare quanto nel Conservatorio si è fatto e si fa.*

*Sono certo che i miei valorosi colleghi, il personale amministrativo e gli alunni accomuneranno i loro sforzi, i loro sacrifici e il loro impegno in un proposito di dedizione e di responsabilità che sarà il mezzo migliore per mantenere viva nel cuore di ognuno la memoria di colui che per un anno fu guida infaticabile, animatore devoto, e — per molti di noi — amico indimenticabile.*

## Corrispondenza dei lettori

### Dimore pucciniane

In merito a *Dimore pucciniane* pubblicato nel n. 10 di dicembre '64 della vostra Rivista, ritengo di fare una precisazione a quanto affermato da Arnaldo Marchetti circa il luogo di nascita della *Manon Lescaut*, la quale, anzi, avrebbe avuto una gestazione piuttosto laboriosa tanto che le sue pagine furono scritte dal Maestro un po' dappertutto a Milano, a Lucca, a Torre del Lago e in Svizzera.

Il terzo atto, infatti, venne composto a Vacallo, un piccolo, ridente paese nelle vicinanze di Chiasso (Canton Ticino) dove il Maestro alloggiò nel 1890 in una piccola casa a tre piani (tuttora esistente e che porta una piccola targa-ricordo) in tre locali sovrapposti: la cucina a pian terreno, la camera-studio al 1° e, sotto il tetto, la camera di Fosca e Tonio.

E anche conosciuto il fatto che nella stessa Vacallo (Trattoria della Rizza) risiedeva a quel tempo Leoncavallo che lavorava ai *Pagliacci* e, mentre fuori della sua porta venne a comparire un giorno un pagliaccio di pezza, fuori della finestra di Puccini si vide sventolare un drappo bianco sul quale era stata disegnata una grande mano. Per la composizione della musica di *Manon*, Puccini ebbe a noleggiare dalla ditta di miei congiunti — in data 1° agosto 1890 — il pianoforte «Tibout» n. 11331 che, per uno strano ricorso del destino, è ritornato, in proprietà di terzi, nella stessa Vacallo dove, purtroppo, se ne è persa la traccia.

Ossequi  
CARLO BARBAGLIA  
Como, Via S. Giuliano 5

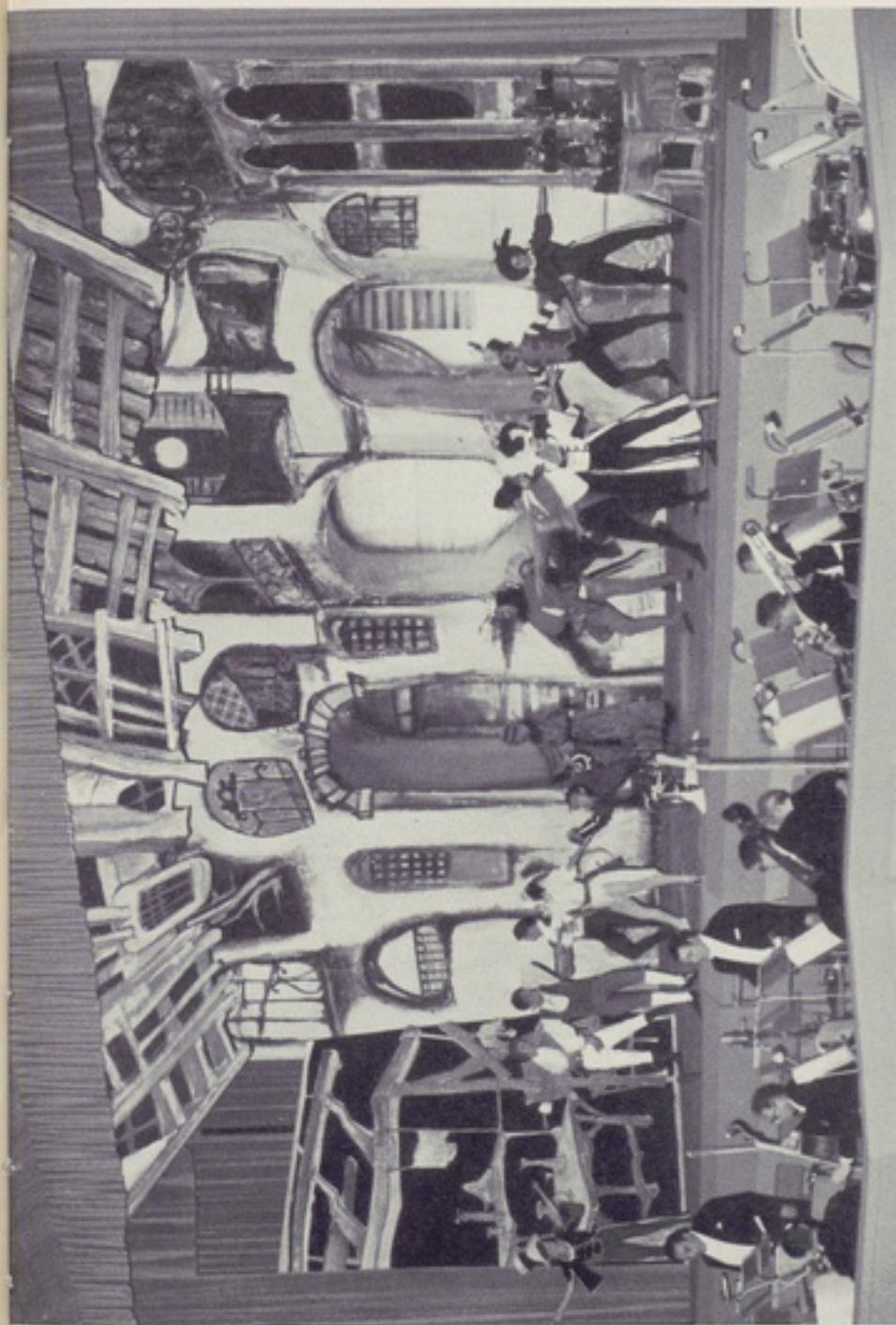
Dear Sir:

I am writing you in the hope that you might be of assistance to me. I am engaged in an effort to gather together as many tape recordings of performances by Maria Callas as possible for private study. It has been difficult to obtain many of her Italian broadcast performances and I am wondering if any of your readers might be interested in helping me locate copies of her performances of *Armida*, *Il Pirata*, *Macbeth*, *La Vestale*, *Il Serraglio*, *La Gioconda*, *Turandot*, *Norma*, *Andrea Chénier*, *La Traviata*, *Lucia*, *Nabucco* and *Il Trovatore*. I have many tapes of her performances in the United States, Mexico and England that I could exchange with collectors wishing to assist me. Any interested people may write me at the above address. I thank you most sincerely for any help you can give me in this matter.

Very truly yours  
DONALD J. EVERS  
5411 So. Hermitage Ave.  
Chicago 9, Illinois (U.S.A.)

### Il jazz in Conservatorio

Al nostro collaboratore, Alessandro Terranova, dal 1963 direttore della Segreteria del Conservatorio di Firenze, è stato affidato l'incarico di tenere presso il Conservatorio «Luigi Cherubini» di Firenze un corso di Storia del Jazz. Entra così per la prima volta nell'insegnamento di una scuola musicale italiana tale materia e siamo ben lieti che il corso sia stato affidato al professor Terranova, la cui particolare perizia era già stata da noi felicemente sottolineata invitandolo a collaborare alla nostra rivista nel campo di studio che meglio predilige.



Il Diavolo zoppo di Françaix all'Autunno Musicale Napoletano.



La Condanna di Luciffo di Paul Dessau nella realizzazione del Teatro Nazionale Slovacco alla Sagra Musicale Umbra.

## Guido Bianchini e le «novità»

### Un progetto che merita attenzione

Guido Bianchini, noto musicista e segretario regionale veneto dei Musicisti, ha proposto di ovviare alle difficoltà che presenta l'allestimento di opere nuove nei teatri lirici italiani con il semplice mezzo di ascoltare in pubblico un'opera nuova prima di realizzarla sulla scena.

A questo si arriverebbe:

- 1) sostituendo l'orchestra con un buon lettore di partitura al pianoforte;
- 2) affidandone l'interpretazione a giovani cantanti, allievi o principianti, e a un piccolo coro;
- 3) eliminando scene e costumi, ma limitandosi a una preaudizione;
- 4) facendo spiegare il libretto da un dicitore e illustrandolo con proiezioni.

Così facendo, con pochissima spesa, si potrebbe stabilire il contatto tra un pubblico qualificato (critici, direttori, editori, ecc.) e la novità. L'opera da affidare alla preaudizione sarebbe indicata da apposita commissione. L'autore si avvantaggerebbe indubbiamente del primo contatto con il pubblico.

Il progetto, che è certamente realizzabilissimo, ci pare di estremo interesse. E su questa strada pare già si avvino l'Accademia Musicale Napoletana, il Circolo Artistico di Venezia e gli Amici della Musica A. Salieri di Legnano. Ci auguriamo dunque di vederne presto i risultati fruttuosi.

## L'educazione musicale in Francia

Anche in Francia il problema è di piena attualità. Nello scorso dicembre, presso il Ministero degli Affari Culturali, André Holleaux, Gaétan Picon e Biasini hanno commentato il lavoro svolto dalla Commissione di studio per i problemi della musica, riunita fin dal 1962. La Commissione ha fissato lo sguardo su tre punti principali: insegnamento, creazione e diffusione. Di essi l'insegnamento, benchè in Francia sia già obbligatorio, si può ormai considerare del tutto trascurato e inesistente, ma per ovviare alla situazione bisognava chiamare in causa direttamente il Ministero dell'Educazione Nazionale. E quello che si è tentato di fare promovendo l'istituzione di una Commissione Interministeriale.

Nello stesso giorno si riunivano in Parigi gli insegnanti di educazione musicale e terminavano i lavori augurandosi una riforma completa della loro disciplina, soprattutto per quanto riguarda i programmi e gli orari.

La Commissione di studio predetta si è anche soffermata tuttavia sul problema vivissimo del dialogo con il pubblico, per cercare di ricreare attorno alla musica l'interesse che oggi pare diminuito e per rivedere la situazione finanziaria degli interpreti. A tale scopo si è suggerita la costituzione di una Cassa Nazionale di musica per assecondare l'azione culturale, mentre viene annunciata l'istituzione di un Concorso Nazionale di Composizione.

## Musica e Musicisti

### 4 miliardi per gli Enti Lirici

Il ministro del turismo e dello spettacolo, Corona, d'accordo con i ministri del bilancio, delle finanze e del tesoro, ha presentato alla Camera un disegno di legge con il quale si dispone che per la stagione in corso siano messi a disposizione degli Enti lirici italiani quattro miliardi di lire, esigibili sotto forma di mutuo dagli istituti di credito competenti. Si dispone anche l'assegnazione di un ulteriore contributo di 1 miliardo e 75 milioni. La nuova legge riguarda le assegnazioni ai teatri di Bologna, Firenze, Genova, la Scala, il S. Carlo, il Massimo, l'Opera di Roma, il Regio di Torino, l'Arena di Verona, nonché i teatri di Trieste e di Venezia. Sono comprese anche l'Accademia di S. Cecilia di Roma e l'istituzione dei concerti del Conservatorio di Cagliari.

### L'Opera in Italia

\* Il TEATRO GRANDE DI BRESCIA ha pubblicato il calendario della propria stagione lirica 1965. A partire dall'8 febbraio vengono rappresentate le opere: *Pelléas et Mélisande* di Debussy, *Ernani* di Verdi, *Don Pasquale* di Donizetti, *Carmen* di Bizet e *Il Principe Igor* di Borodin. Saranno dirette rispettivamente da Jésus Etcheverry, Ottavio Ziino, Bruno Rigacci, Napoleone Annovazzi e Demetrij Zebre. Tra gli interpreti figurano: J. Jansen, P. M. Ferraro, P. Washington, G. Lane e G. Limarilli, V. Bugovec. Le regie saranno di Jacques Barral, Filippo Crivelli, Enrico Frigerio e Hinko Leskovsek.

\* Al S. CARLO DI NAPOLI in gennaio all'esecuzione di *Cavalleria rusticana* di Mascagni (intrepreti: Elena Suliotis, La Morena e Verlinghieri) è stato fatto seguire un allestimento dell'*Uccello di fuoco* di Stravinski, affidato al coreo-

grafo Bogdan Covacev e al corpo di ballo del S. Carlo, guidato da Bianca Galizia. Il direttore, Franco Patané, e gli intrepreti (Sonja Lo Giudice, Lino Vacca e Tony Ferrante) sono stati applauditi.

\* Renata Scotto ha ottenuto un successo personale interpretando la protagonista femminile di *Rigoletto* al COVENT GARDEN, diretto da Edward Downes, per la regia di Zeffirelli. Le erano accanto il baritono inglese Peter Glossop e il tenore Carlo Cossutta.

\* La stagione 1965 del TEATRO REGIO DI TORINO prevede l'esecuzione delle opere: *Madama Butterfly*, *La Gioconda*, *Paršifal*, *Wozzeck*, *Rigoletto*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Fidelio*, *Traviata* e *Carmen*.

\* La stagione lirica all'ARENA DI VERONA sarà inaugurata il 21 luglio prossimo da *Norma*, diretta da Gianandrea Gavazzeni. Seguiranno: *Carmen*, diretta da Nino Sanzogno, *La Traviata*, diretta da Molinari Pradelli, e i balletti *Capriccio spagnolo*, *Il Cappello a tre punte*, *Amore stregone*, *Bolero* e un *Flamenco*, tutti eseguiti dalla compagnia di Luisillo e diretti da Umberto Cattini.

### L'Opera all'estero

\* Renata Scotto interpreterà *La Traviata* il 15 marzo al COVENT GARDEN, sotto la direzione di Carlo Felice Cillario.

\* *La Damnation de Faust* non verrà più eseguita al COVENT GARDEN nel prossimo aprile e sarà invece sostituita dal *Trittico* di Puccini, nel quale canterà Tito Gobbi.

\* La HANDEL OPERA SOCIETY presenterà in giugno al Sadler's Wells di Londra una ripresa del *Rinaldo* di Händel e un'edizione teatrale dell'oratorio *Saul* dello stesso autore.

\* La JOHN LEWIS PARTNERSHIP MUSIC SOCIETY rappresenterà a Londra al princi-

pio del prossimo aprile l'opera *Barbe-Bleue* di Offenbach, tradotta in inglese da Geoffrey Dunn. Saranno rispettivamente: direttore James Robertson, regista Anthony Besche, scenografo Peter Rice.

\* La nuova opera di Antonio Bibalos, *Das Lächeln am Fusse der Leiter*, andrà in scena il 6 aprile prossimo allo Staatsoper di Amburgo.

\* Per lo STAATSOOPER DI AMBURGO il compositore americano Gunther Schuller sta scrivendo un'opera jazz.

\* Nuovo allestimento al METROPOLITAN di *Salome* di Strauss nell'interpretazione di Birgit Nilsson. Ha diretto Karl Böhm, che ha eseguito, prima dell'opera, anche il poema sinfonico *Don Giovanni*.

\* Il 6 febbraio la DEUTSCHE OPER DI BERLINO ha messo in scena *Turandot* di Puccini, che non vi si eseguiva da più di trent'anni. Ha diretto Heinrich Hollreisser, per la regia di Margherita Wallmann e con l'interpretazione di Gladys Kuchta, James King e Annabelle Bernard.

\* *The Man who never died* è il titolo dell'opera nuova che sta scrivendo Alan Bush.

\* Hans Gierster dirigerà un nuovo allestimento della *Traviata* a Monaco nel marzo prossimo, per la regia di Rudolf Hartmann e l'interpretazione di Teresa Stratas.

\* Roman Haubenstock-Ramati sta scrivendo una nuova opera tratta da *America* di Kafka. Sarà rappresentata a Berlino Ovest nella prossima stagione.

\* La DEUTSCHE OPER DI BERLINO e l'OPERA DI FRANCOFORTE hanno presentato nello scorso mese di dicembre, in nuovo allestimento scenico e nell'edizione tedesca di Julius Kapp e Kurt Soldan, l'opera *Don Carlos* di Verdi. Nella stessa versione, l'opera verdiana sarà rappresentata nel marzo prossimo dalla Deutsche Oper am Rhein e, sempre nella stagione in corso, dalla Staatsoper di Amburgo.

\* Lo STADTTHEATER DI PFORZHEIM metterà in scena alla fine di febbraio l'opera

in un atto *Der Knopf* di Ivo Lhotka-Kalinski. L'opera, in prima esecuzione tedesca, sarà diretta da Heinz Finger.

\* All'OPERA DI STATO DI VIENNA è prevista, per il mese di marzo 1966, la rappresentazione del *Falstaff* di Verdi in un nuovo allestimento affidato alla regia di Leonard Bernstein e di Luchino Visconti. Quest'ultimo, ospite per la prima volta del teatro viennese, firmerà anche la scenografia. Lo spettacolo segnerà l'esordio di Bernstein come regista.

\* Il 3 febbraio ha avuto luogo al TEATRO EMMA CONS DI LONDRA la prima esecuzione dell'opera comica *The Prince of Coxcombs* di Inglis Gundry, che aveva vinto il concorso della Fondazione Gulbekina. (N. K.-M.)

\* A Stoccolma ha avuto grande successo la prima rappresentazione dell'opera per bambini *Nero, è bianco... dice l'Imperatore*, di Lazi Boldeman, su libretto di Lennart Hellsing. (N. K.-M.)

\* *Il Giovane Lord*, la nuova opera di H. W. Henze, sarà eseguita per la prima volta il 7 aprile alla DEUTSCHE OPER DI BERLINO OVEST. La dirigerà Philip von Dohnanyi. (N. K.-M.)

\* Due novità sono annunciate al TEATRO DI KIEL: *I Modelli* di Werner Helder e *Lo Studente viaggiatore e il diavolo* di Alessandro Cerepin.

\* Due opere nuove in un atto di H. W. Henze verranno eseguite a Francoforte nel prossimo autunno: *Un Medico di campagna* e *La Fine del mondo*. Tutte e due erano state scritte per la televisione.

\* Alla fine di marzo sarà messa in scena a Colonia la nuova opera di Bern-Alois Zimmermann, *I Soldati*.

\* Hans Gabor dirigerà a Vienna nel 1965 *Il Naso* di Sciostakovic.

\* In primavera il NEW YORK CITY CENTER OPERA metterà in scena per la prima volta l'opera *Lizzie Borden* di Jeck Beeson. Il cartellone del teatro comprende inoltre *The Ballad of Baby Doe* di Douglas Stuart Moore, *Porgy and Bess* di Gershwin, *Susanna* di Carlisle Floyd, *La Santa di Bleecker Street* di Menotti, *Caterina Ismailova* di Sciostakovic, *Il So-*

gno di una notte di mezz'estate di Britten, *L'Opera da tre soldi* di Weill, *Carmina burana* di Orff ed *Oedipus Rex* di Stravinski.

\* Nel 1970 si inaugurerà a Parigi il THÉÂTRE LYRIQUE POPULAIRE, sotto la direzione di Jean Vilar. Sarà destinato a grandi realizzazioni destinate a un vasto pubblico.

## L'Opera alla Radio

\* Il 19 gennaio la RAI ha trasmesso *Il Linguaggio dei fiori*, diretto da Piero Bellugi, con regia di Margherita Wallmann. Nello stesso mese ha inoltre trasmesso: *La Donna serpente* di Casella, *Hänsel e Gretel* di Humperdinck, *L'Orso re* di Ferrari Trecate, *Le Devin du village* di J. J. Rousseau, *Il Filosofo di campagna* di Galuppi-Mortari, *Salambò* di Franco Casavola e *Don Giovanni* di Gian Francesco Malipiero.

## Il Balletto

\* Una serata di spettacolo ha riunito alla Scala il 27 gennaio scorso composizioni già note e la prima esecuzione di *Mutazioni* di Vittorio Fellegara. I balletti, o parte di balletto, già noti erano: *Sinfonia scozzese* di Balanchine su musica di Mendelssohn, *Allegro brillante* di Balanchine Ciaikovski e il « pas de deux » del *Romeo e Giulietta* di Prokofiev nella coreografia di John Cranko. L'interesse della serata si è concentrato sulla nuova produzione di Fellegara, che tuttavia non ha entusiasmato il pubblico, nonostante l'evidente serietà degli intenti. La coreografia di *Mutazioni* era di Mario Pistoni, scene e costumi di Achille Perilli, protagonisti Fiorella Cova e lo stesso Pistoni. Ha diretto con abilità l'intero spettacolo Armando Gatto.

\* Il *Ballet du XX<sup>e</sup> Siècle*, diretto da Maurice Béjart, prepara in ogni stagione del Teatro della Monnaie di Bruxelles quattro spettacoli. Il secondo di quest'anno, che è appena stato eseguito, riunisce sotto il titolo curioso di *Wagner ou l'amour fou* tre balletti inediti su musiche di Wagner. Questi tracciano l'amore di Wagner per Minna, quello per Mathilde Wesendonk e infine quello per Cosima Liszt. Se le coreografie dei due primi sono riuscite per

la ricchezza di poesia e di abilità tecnica, quella del terzo, affidata a Milko Šparemblek, è sembrata più debole.

\* A Hannover verrà eseguito per la prima volta in maggio il balletto *Il Golem* su musica di Francis Burt.

\* Al TEATRO DI MUNSTER si annunciano i due balletti: *Serenata op. 24* di Schönberg e *Secondo Concerto per pianoforte* di Sciostakovic. La coreografia è di Gise Furtwängler.

\* Allo STADTTHEATER DI KIEL ha avuto luogo, il 12 gennaio scorso, la prima rappresentazione del balletto *Modelle* di Werner Heider. La coreografia portava la firma di Ivan Sertic.

## Musica da Concerto

\* La 5<sup>a</sup> Sinfonia di Mahler, nella versione definitiva dell'Edizione Peters (V volume dell'Opera Omnia promossa dalla Mahler-Gesellschaft di Vienna), è stata eseguita per la prima volta nel novembre scorso dall'Orchestra Sinfonica di Filadelfia, sotto la direzione di Hermann Scherchen. La prima esecuzione tedesca della suddetta edizione sarà diretta a Stoccarda, il 25 aprile prossimo, da Ferdinand Leitner.

\* Allo STUDIO FÜR NEUE MUSIK DI MONACO è stato presentato, in prima esecuzione, il 19 gennaio scorso, il ciclo di liriche *Botschaften des Regens*, per soprano e pianoforte, di Hans Ludwig Hirsch.

\* La FILARMONICA DI ZAGABRIA ha eseguito in prima assoluta, il 17 febbraio, l'ouverture *Sub Rosa* di Milko Kelemen.

\* Al TEATRO VERDI DI SALERNO si è svolto un concerto di musiche di Franco Alfano, promotrice l'Associazione « Amici della musica ». Vi hanno partecipato il soprano Maria Valeria Zazo, il violinista Sergio Marzi, i pianisti Giorgio Favaretto e Miriam Donadoni, il Quartetto d'archi della Rai di Napoli. Della figura e dell'opera del compositore napoletano ha parlato Edoardo Guglielmi.

\* La RESIDENTIE ORKESTRE DELL'AJA nel programma del concerto di gala per il 60<sup>o</sup> della sua fondazione reca due prime esecuzioni: il *Concerto per pianoforte e orchestra* di Kees van Baaren e *Sinfonische Klangfiguren* di Henk Badings.

\* Gunter Wand dirigerà a Colonia in maggio la prima esecuzione del *Lieder von einer Insel* di Hans Werner Henze, per coro misto, portativo, due violoncelli e percussioni.

\* Le *Variazioni concertanti* per orchestra di Eliodoro Sollima sono state eseguite con vivo successo al TEATRO COMUNALE DI TRIESTE, alla SALA MAGGIORE DI GORIZIA (direttore: Gabriele Ferro) e al TEATRO BIONDO DI PALERMO (direttore: Niklauss Wyss).

\* L'8 gennaio ha avuto luogo la prima esecuzione all'AUDITORIUM DELLA RAI DI TORINO di *Ave Phoebe dum queror* di Gian Francesco Malipiero, diretto da Armando La Rosa Parodi.

\* Il *Concerto per viola e orchestra* di Mario Zafred è stato trasmesso dalla RAI il 3 gennaio, con la direzione di Rudolf Albert, mentre Kertesz ha diretto lo stesso pezzo il 5 gennaio in filodiffusione (solista delle due esecuzioni: Bruno Giuranna).

\* La prima esecuzione dell'*Ouverture pour un concert* di Giorgio Federico Ghedini ha avuto luogo il 13 gennaio all'Accademia di Santa Cecilia di Roma, sotto la direzione di Fernando Previtali.

\* Tre composizioni sinfoniche di Flavio Testi sono state trasmesse dalla RAI in gennaio: il 4 la *Musica da concerto n. 4*, per flauto e orchestra, diretta da Fulvio Vernizzi, e il *Divertimento per orchestra*, diretto da Mario Rossi; il 17 la *Musica da concerto n. 2*, per archi, diretta da Pietro Argento.

\* Il nuovo poema sinfonico di Sciostakovic, *Baby Jar*, che commemora l'assassinio degli ebrei in Ucraina durante l'ultima guerra, è stato entusiasticamente accolto a Mosca. (N. K.-M.)

\* A Roma è stata istituita la nuova *Accademia Internazionale di Musica da Camera*, con sede in Palazzo Orsini. Comprende tra i propri professori: Yehudi Menuhin, Nadia Boulanger, Gaspar Cassadó, Goffredo Petrassi, Efreim Kurz e Guillermo Espinosa. (N. K.-M.)

## Festival

\* Il Secondo Festival Pianistico Internazionale « Arturo Benedetti Michelangeli » si svolgerà a Brescia nel pros-

mo maggio. Si aprirà il 2 maggio con il concerto inaugurale del pianista titolare del Festival che si svolgerà la sera stessa dell'inaugurazione in Duomo Vecchio della Mostra e di pittura di Girolamo Romanino. E quasi certo che all'inaugurazione della Mostra e del Festival interverrà il Presidente della Repubblica. Quest'anno il Festival di Brescia sarà interamente dedicato all'esecuzione di musiche di Mozart. Presteranno la loro opera, oltre a Benedetti Michelangeli e ai pianisti della sua Accademia, altri artisti di fama internazionale, quali Demus, Nikita Magalov, Paul Badura-Skoda, il duo Gorini-Lorenzi e Flier. La novità di quest'anno è rappresentata dal fatto che i concerti, dopo l'esecuzione bresciana, saranno ripetuti al Teatro Donizetti di Bergamo. L'orchestra sarà la « Gasparo da Salò », diretta da Agostino Orizio.

\* Il Festival Internazionale di Bergen, che si terrà dal 19 maggio al 5 giugno 1965, prevede 6 concerti orchestrali, anche con solisti di violino e di pianoforte, concerti intimi nella casa di Grieg, manifestazioni folcloristiche, concerti di musica moderna, rappresentazioni di *Porgy and Bess* di Gershwin, la prima esecuzione dell'opera *Jeppe paa Bierget* di Geirr Tveitt, concerti di Isaac Stern e di Elisabeth Schwarzkopf e infine spettacoli del *Nye Balletter* su musiche di Grieg e Sibelius.

\* Il 24<sup>o</sup> Festival di Glyndebourne sarà inaugurato quest'anno dal *Matrimonio segreto* di Cimarosa, il 16 maggio prossimo, sotto la direzione di Vittorio Gui, con la regia di Giorgio De Lullo e scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Canteranno Margherita Rinaldi, Alberta Valentini, Pietro Bottazzo e Carlo Badioli, mentre l'orchestra sarà quella della London Philharmonic. Si rappresenteranno in seguito: *Anna Bolena* di Donizetti, *Il Cavaliere della rosa*, *Le Nozze di Figaro*, *Macbeth* e *La Pietra di Paragone*.

\* Il Festival di St. Pancras (Londra), che si svolge dal 1<sup>o</sup> al 26 marzo vedrà l'esecuzione di: *Pelléas et Mélisande* di Debussy, *The Lodger* di Phyllis Tate, *Il Ritorno di Ulisse in patria* di Monteverdi e *Il Turco in Italia* di Rossini. Vi prenderanno parte anche diverse orchestre e un concerto sarà dedicato al jazz 1965. (N. K.-M.)

## Concorsi nazionali e internazionali

Nell'anno in corso l'Orchestra Sinfonica di Bergen, la Musikselskabet « Harmonien », celebra il proprio 200° anno di fondazione. Per l'occasione, oltre a varie manifestazioni indice un Concorso Internazionale di Composizione per l'8 ottobre, aperto a tutti. La composizione sinfonica, senza coro e senza solisti, dovrà durare almeno 12 minuti, dovrà avere come sottotitolo: « Omaggio a Grieg » e dovrà essere inedita e non mai eseguita pubblicamente. In tre copie, il pezzo dovrà essere spedito non oltre il 31 agosto 1965 a Musikselskabet « Harmonien », Engen 15, Bergen (Norvegia), e dovrà essere contrassegnato da un motto scritto su una busta chiusa, contenente il nome dell'autore. I due premi previsti sono di 20.000 e 10.000 corone norvegesi e i risultati saranno resi noti l'8 ottobre: le opere premiate saranno eseguite prima del maggio 1966.

Il settimo concorso del Quartetto di Liegi si svolgerà nella seconda metà del settembre 1965. È dedicato quest'anno alla Composizione di un Quartetto per archi. Per informazioni e domande rivolgersi a Louis Poulet, 66, rue de Joie, Liegi.

L'Istituto Internazionale di Musica del Canada, con sede a Montreal, indice un ciclo di concorsi internazionali a partire dal 1965, con questa successione:

1965: Concorso di pianoforte (per giovani da 15 a 30 anni)

1966: Concorso di violino (per giovani da 15 a 30 anni)

1967: Concorso per direttore d'orchestra, da 25 a 40 anni

1968: Concorso di violoncello e di quartetto d'archi.

I concorsi sono aperti a musicisti di ogni paese, ma il Direttore Generale dell'Istituto ha l'autorità di accettare o rifiutare le domande di ammissione. La giuria sarà internazionale e le prove saranno di due categorie: eliminatorie e finali. Nessuna composizione del programma delle prove di primo grado potrà figurare in quello delle prove di secondo grado. I premi finali sono dodici e vanno da 500 dollari (12° premio) a 10 mila dollari (1° premio). Inoltre a ogni premio si aggiunge una borsa di studio.

Il 21° Concorso Internazionale di Esecuzione Musicale si svolgerà a Ginevra dal 18 settembre al 2 ottobre 1965. Sono previsti concorsi di canto, pianoforte, violino, clavicembalo e corno, per un totale di 41.500 franchi svizzeri. Data d'iscrizione presso la segreteria del concorso, al Conservatorio di Ginevra: 1° luglio 1965.

Dal 2 al 10 ottobre 1965 si svolgerà a Genova il Concorso Internazionale di Violino « Nicolò Paganini ». Il Premio Paganini ammonta a 2 milioni di lire e include un concerto a Genova. Sono previsti altri premi minori per un totale di 1.500.000 lire. Limiti di età: 35 anni; data d'iscrizione: 15 agosto 1965.

È indetto il 12° Concorso Internazionale di Vocalisti a 's-Hertogenbosch dal 6 all'11 settembre 1965, per cantanti nati dopo il 31 dicembre 1931. Data d'iscrizione: 1° agosto 1965.

12° Concorso Internazionale di Canto a Tolosa, dal 26 settembre al 3 ottobre 1965, per cantanti nati fra il 1932 e il 1947. Data d'iscrizione: 12 settembre 1965.

Il 16° Concorso Internazionale di Musica e Danza « G. B. Viotti » si svolgerà a Vercelli dal 4 al 31 ottobre 1965, per un ammontare di 5 milioni di lire come totale dei premi. Le date d'iscrizione vanno dal 15 al 30 settembre 1965.

Tra le celebrazioni annuali per onorare la memoria di Cristoforo Colombo la città di Genova indice il 12° Concorso per il Premio Internazionale di Violino « Nicolò Paganini », dal 2 al 10 ottobre 1965. Vi possono partecipare violinisti di qualsiasi nazionalità che non abbiano superato i 35 anni al 1° ottobre 1965, esclusi i vincitori di precedenti edizioni del « Premio Paganini ». La prova eliminatoria si svolgerà a porte chiuse presso l'Istituto Musicale, la semifinale e la finale saranno pubbliche in un teatro. La giuria sarà presieduta dal Direttore artistico del Concorso e i nomi dei membri saranno comunicati almeno tre mesi prima dello scadere del termine per la presentazione delle domande. Oltre al primo Premio Paganini, indivisibile, di 2 milioni di lire, sono previsti altri 5 premi rispettivamente di 800 mila, 400 mila, 200 mila e 100 mila lire, nonché diplomi di merito.

Nel 1966 si svolgeranno i seguenti concorsi:

Concorso internazionale di canto del Belgio a Bruxelles nel maggio 1966; limiti di età: 35 anni; data d'iscrizione: 1° febbraio 1966.

Concorso di composizione musicale Regina Maria-José per una composizione per strumento solista e orchestra. Limiti d'età: 50 anni al 1° gennaio 1966; premio: 10 mila franchi svizzeri; data della consegna dei manoscritti: 31 maggio 1966.

Concorso internazionale « A. Casella » dell'Accademia Musicale di Napoli dal 15 al 23 aprile 1966, per il pianoforte e la composizione con premio di oltre 1 milione di lire, coppa d'argento di Napoli e diplomi. Limiti di età: per il pianoforte, da 15 a 32 anni; per la composizione non esistono.

19° Concorso musicale internazionale della « Primavera di Praga », dal 2 al 14 maggio 1966, per organo. Limiti di età: 32 anni; data d'iscrizione: 31 dicembre 1965.

4° Concorso internazionale « R. Schumann », dal 16 al 27 ottobre 1966. Limiti di età: per il canto, nati dopo il 31 ottobre 1936; per il pianoforte, nati dopo il 31 ottobre 1938. Data d'iscrizione: 15 giugno 1966.

La Società Sibelius organizza a Helsinki dal 23 novembre al 4 dicembre 1965 un Concorso Internazionale di Esecuzione Violinistica, cui possono partecipare violinisti di qualsiasi nazionalità nati dal 1932 al '48. Le domande di partecipazione debbono pervenire entro il 15 agosto 1965 al Concorso Internazionale per Violino, Kampinkatu 8 C 30, Helsinki, Finlandia. I candidati verranno alloggiati gratuitamente presso famiglie finlandesi. Il concorso è diviso in tre sezioni: eliminatorie per violino solo, semifinali con accompagnamento di pianoforte, finali con orchestra. La commissione giudicatrice sarà composta da tre finlandesi e sette stranieri; verranno assegnati tre premi, di 3.000, di 2.000 e di 1.000 dollari ognuno. Inoltre è previsto un premio straordinario di 1.000 dollari dell'ente radiofonico finlandese Yleisradio. Il vincitore del concorso eseguirà il *Concerto per violino* di Sibelius l'8 dicembre 1965 nella solenne celebrazione del centenario della nascita del compositore.

In occasione del 40° anniversario dell'Orchestra Sinfonica della Radio Cecoslovacca, quest'ultima ha organizzato un concorso internazionale di composizione per il *Premio della radio cecoslovacca*. Musicisti di qualsiasi parte del mondo possono inviare, entro il 31 dicembre 1965, a Radio Cecoslovacca, Sezione musicale, Praga 2, Vinohradská 12 una composizione sinfonica orchestrale inedita. Gli autori invieranno anche una busta chiusa, con il proprio nome e indirizzo, dato che il concorso è anonimo. Una giuria, nominata dal direttore delle trasmissioni musicali, assegnerà il 1° premio di 20.000 corone, il 2° di 15.000 e il 3° di 10.000. La proclamazione dei vincitori verrà annunciata alla radio e nella stampa il 15 maggio 1966.

Il Concorso Internazionale di Composizione 1965 del Concorso Musicale Regina Elisabetta del Belgio, è stato rinviato, come termine di consegna degli elaborati, al 15 marzo 1966. Ricordiamo che il concorso comprende composizioni per orchestra sinfonica e concerti per violino e orchestra. Le composizioni devono essere scritte per il concorso, essere inedite e non mai eseguite. Saranno assegnati 12 premi per un totale di 480 mila franchi. Per informazioni: Secrétariat du Concours, 1 rue Baro, Horta, Bruxelles 1.

## Asterischi

\* Silvio Varviso, direttore d'orchestra al Metropolitan di New York, è stato nominato primo direttore d'orchestra dell'Opera Reale Svedese a Stoccolma, in sostituzione di Michael Gielen.

(N. K.-M.)

\* Benjamin Britten sta lavorando a una nuova opera consacrata alla conquista dello spazio da parte dell'uomo. Ne scrive anche il libretto.

\* Renzo Rossellini sta scrivendo l'opera *La Leggenda del ritorno*, su libretto di Diego Fabbri da Dostoevski.

\* Secondo una statistica recente nel 1963-64 Verdi è stato il compositore lirico più eseguito nel mondo (con 2.455 rappresentazioni). Lo seguono Mozart, con 1.710 rappresentazioni, e Puccini, con 1.310 esecuzioni. Nel campo dell'operetta il più rappresentato è Johann Strauss, seguito da Lehár.

\* Al compositore austriaco Isidor Stoegebauer è stato assegnato il Premio Anton Bruckner.

\* Friedrich Gulda, il pianista austriaco, dopo aver tenuto due concerti con l'Orchestra Filarmonica di Vienna, diretti da G. Prêtre, inciderà a New York un disco di jazz. Ha scritto una già celebre *Music for Piano and Jazz Band*.

(N. K.-M.)

\* Il Primo Congresso Internazionale di Pianoforte riunirà nel maggio prossimo a Berlino centinaia di esperti, costruttori, specialisti di acustica e professori di musica. Si apriranno anche due mostre: « Il pianoforte nel 1965 » e « Pianoforti e pezzi per pianoforte della collezione strumentale di Berlino ».

(N. K.-M.)

\* Vincenzo Caminiti, noto violoncellista, ha eseguito all'Istituto Italiano di Cultura di Dublino il 13 dicembre scorso, due pezzi per violoncello di suo padre Giuseppe Caminiti, *Aria e Giga*, accolti con vivo successo.

\* Improvvisamente è spirato il 30 gennaio scorso a Monaco di Baviera il musicologo Cesare Valabrega. Pianista, compositore, laureato in lettere, conferenziere e concertista, si valse della poliedrica cultura per dedicarsi con amore e competenza alla musicologia. Autore di volumi su Schumann, Domenico Scarlatti, Bach, Adolfo Gandino, l'opera sua di intelligente e abile divulgatore è culminata nella pubblicazione in 40 dischi di una *Storia della musica italiana*, sotto gli auspici della Discoteca di Stato e con il concorso dell'Unesco.

\* A Milano, nella Casa di Riposo Verdi, della quale era ospite, si è spenta la cantante Elvira Casazza. Celebre mezzosoprano, nata a Ferrara nel 1887, aveva esordito a Sanremo nel 1910 nel *Trovatore*, affermandosi poi rapidamente in Italia e all'estero. Toscanini ne ebbe grande stima e la volle come interprete del *Falstaff* alla Scala nel 1921 e dello stesso teatro fu sovente ospite. Partecipò alle prime esecuzioni di *Deborah e Jaelle* di Pizzetti (1922) e dei *Cavallieri di Ekebù* di Zandonai (1925), ed ebbe un vastissimo repertorio. Negli ultimi anni aveva insegnato il canto nei Conservatori di Pesaro e di Roma, poi si era ritirata nella Casa Verdi di Milano.

\* Harald Genzmer ha composto un balletto basato su un libretto di Hans Stadlmair, e *Musik* per archi.

### Nomine

\* Il maestro Armando Renzi, direttore della Cappella Giulia, è stato nominato insegnante di armonia, contrappunto e fuga presso il Pontificio Istituto di Musica Sacra di Roma.

\* Il maestro Padre Manuel Castillo ha assunto la direzione del Conservatorio di Musica di Siviglia.

**Guido Valcarenghi**

Direttore responsabile

# NOVITÀ EDIZIONI Ricordi

## Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana

Benvenuto Disertori

### LE FROTTOLE PER CANTO E LIUTO INTABULATE DA FRANCISCUS BOSSINENSIS

volume di 632 pagine, formato cm. 20,5 x 28,5

24 illustrazioni fuori testo

45 esempi musicali

riproduzione integrale delle trascrizioni  
dei due Libri e dei Ricercari  
del Bossinensis

rilegatura in tela con impressioni a pastello

Lire 20.000

# NOVITÀ R EDIZIONI Ricordi

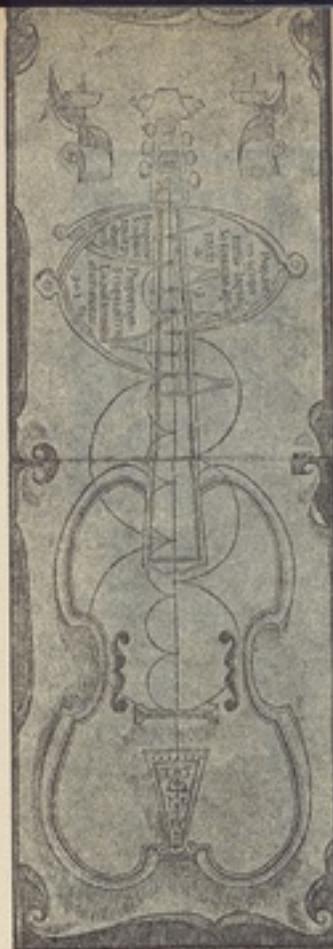
CARLO GATTI

## IL TEATRO ALLA SCALA NELLA STORIA E NELL'ARTE

*in due volumi, formato cm. 21 x 30 rilegati in tela  
con sovracoperta in carta patinata,  
22 tavole a colori  
e 135 illustrazioni in bianco e in nero.*

*Il primo volume è dedicato  
alla storia del teatro milanese.  
Nel secondo, a cura di Giampiero Tintori,  
è elencata la cronologia  
di tutti gli spettacoli  
di opere e balletti, dei concerti  
e delle manifestazioni varie,  
compresi quelli alla Piccola Scala,  
dal 1778 al 1963.*

PREZZO DEI DUE VOLUMI, CON SCATOLA L. 30.000



*Sono stati recentemente  
pubblicati due Cataloghi  
con l'elenco  
di tutte le edizioni di  
interesse storico-musicale  
in vendita presso  
la nostra Casa Editrice:*

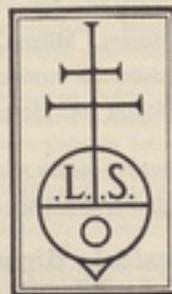
ACCADEMIA  
MUSICALE CHIGIANA  
SIENA  
•  
PUBBLICAZIONI  
DI  
INTERESSE MUSICALE

*A richiesta  
si inviano gratuitamente*

### « HISTORIAE MUSICAE CULTORES » BIBLIOTECA

*Volume pubblicati nella collana:*

1. MOSTRA DI STRUMENTI MUSICALI IN DESIGNI DEGLI UFFIZI. *Catalogo a cura di L. Marchetti con pref. di L. Parigi*, 1952, 48 pp. con 25 ill. Lire 1.000
2. COLLECTANEA HISTORIAE MUSICAE, VOL. I. 1953, 212 pp. con ill. ed esempi musicali Lire 3.500
3. PARIGI, L. « Laurentiana ». *Lorenzo dei Medici cultore della musica*. 1954, 149 pp. con 7 tavv. f. t. Lire 2.000
4. BRIGANTI, F. Gio. Andrea Angelini-Bontempi (1624-1705). *Musici-sta - Letterato - Architetto*. 1956, 182 pp. con 34 tavv. Lire 2.500
5. RONCAGLIA, G. *La Cappella Musicale del Duomo di Modena*. 1957, 336 pp. con 17 tavv. Lire 4.000
6. COLLECTANEA HISTORIAE MUSICAE, VOL. II. 1956, 478 pp. con ill. Lire 6.500
7. PACCAGNELLA, E. *Palestrina, il linguaggio melodico e armonico*. 1957, 124 pp. con ill. e esempi musicali Lire 2.000
8. CARRARA, M. *La intavolatura di liuto del MDLXXXV a cura di Benvenuto Disertori*. 1957, 4 pp. con un foglio per la riprod. dell'originale e con la trascr. sul verso. In busta. Lire 1.000
9. TIBY, O. *Il Real Teatro Carolino e l'Ottocento musicale palermitano*. 1957, 458 pp. con 9 tavv. f. t. Lire 6.000
10. LUNELLI, R. *L'Arte organaria del Rinascimento in Roma e gli Organi di S. Pietro in Vaticano dalle origini a tutto il periodo Frescobaldiano*. 1958, VIII-116 pp. con 10 tavv. f. t. Lire 2.500
11. RICCI DES FERRES-CANCANI, G. *Francesco Morlacchi (1784-1841). Un maestro italiano alla corte di Sassonia*. 1959, VIII-224 pp. con 14 tavv. f. t. Lire 3.750
12. ALLORIO, R. *Le sonate per pianoforte di Muzio Clementi. Studio critico e Catalogo tematico*. 1959, 152 pp. con es. musicali per l'Indice tematico. Lire 3.000
13. GALlico, C. *Un canzoniere musicale italiano del Cinquecento*. Bologna, Cons. Mus., Ms. Q 21. 1961, 214 pp. con es. mus. 1 tav. f. t. Indici Lire 4.000
14. GEORGI ANSELMI PARMENSIS, *De musica*. Introd. testo e commento a cura di Giuseppe Massera. 1961, 209 pp. con 5 tavv. f. t. Lire 4.000
15. GAMBERINI, L. *La Parola e la Musica nell'Antichità. Confronto fra documenti musicali antichi e dei primi secoli del medioevo*. 1962, XII-450 pp. con numerosissimi esempi musicali. Rilegato in Imitlin. Lire 12.500
16. FARRI, M. *Alessandro Scarlatti e il Principe Ferdinando de' Medici*. 1961, 124 pp. con 8 tavv. f. t. Lire 2.000
17. COLLECTANEA HISTORIAE MUSICAE, VOL. III. 1962, 192 pp. con 13 tavv. f. t. Lire 3.500
18. MASSERA, G. *La « mano musicale perfetta » di Francesco de Bruggis, dalle prefazioni ai corali di L. A. Giustia (Venezia, 1499-1504)*. 1963, 112 pp. con 7 tavv. f. t. Lire 2.500
19. LUIGI CHERUBINI nel II centenario della nascita. *Contributo alla conoscenza della vita e dell'opera*. 1962, VIII-220 pp. con 11 tavv. f. t. Lire 4.000
20. SELDEN-GOTH, G. *Ferruccio Busoni. Un profilo*. 1964, 136 pp. con 3 tavv. f. t. Lire 2.000



LEO S. OLSCHKI  
EDITORE

C. P. 295 - FIRENZE

# 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

## ANTIQUARIATO RICORDI

TIERSOT	<i>Lettres de musiciens écrites en français, du XV au XX siècle</i> - 2 vol., Torino, 1924 . . . . .	L. 8.000
CAMBI	<i>Bellini - La vita e l'epistolario</i> - 2 vol., Milano, s.d. . . . .	L. 10.000
BRIEFWECHSEL	<i>Brahms-Herzogenberg</i> - 2 vol., Berlino, 1912 . . . . .	L. 4.500
PETRUCCI	<i>Epistolario di Chopin</i> - Rocca S. Casciano, 1907 . . . . .	L. 2.000
BOURGEAUD	<i>Correspondance C. Debussy - P. Louys</i> - Parigi, 1942 . . . . .	L. 2.500
DE CHARNACE	<i>Lettres de Gluck et de Weber</i> - Parigi, 1870 . . . . .	L. 2.000
SELDEN GOTH	<i>Mendelssohn - Lettres</i> - New York, 1946 . . . . .	L. 4.000
ZILIOTTI	<i>Epistolario di Mozart</i> - Milano, 1926 . . . . .	L. 3.000
OFFENBACH	<i>Notes d'un musicien en voyage</i> - Parigi, 1877 . . . . .	L. 9.000
MUELLER v. ASOW	<i>Reger - Briefwechsel mit Herzog George II</i> - Weimar, 1929 . . . . .	L. 5.000
ROUSSEAU	<i>Lettres a D'Alembert sur les spectacles</i> - Parigi, 1889 . . . . .	L. 3.000
CESARI LUZIO	<i>I Copialettere di Verdi</i> - Milano, 1913 . . . . .	L. 25.000

Libreria Musicale Ricordi  
VIA BERCHET, 2 - MILANO

## G. RICORDI & C. S. p. A. / Milano

MILANO Direzione generale: Via Berchet, 2  
Tel. 89.33.66 (4 linee) - 89.82.42 (4 linee) - 86.68.36 (3 linee) - 87.13.13  
Ufficio Vendite: Via Salomone, 77  
Tel. 50.16.41/2/3/4/5

### SUCCURSALI IN ITALIA:

PALERMO Via Rosolino Pilo, 2 - Tel. 21.41.65  
ROMA Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.80.24

### NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA:

BARI Via Sparano, 18 - Tel. 18.023  
GENOVA Via Fieschi, 20 R - Tel. 56.63.33  
MILANO Via Berchet, 2 - Tel. 89.34.70 - 89.35.17  
Via Montenapoleone, 2 - Tel. 70.19.82 - 70.19.83  
Galleria Umberto I, 88 - Tel. 39.34.36  
NAPOLI Via Ruggero Settimo (Palazzo del Banco di Sicilia) - Tel. 21.85.81  
PALERMO Piazza Indipendenza, 24 - Tel. 47.16.87 - 47.16.88  
Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.80.22  
Via del Corso, 506 - Tel. 67.13.10 - 68.92.71  
ROMA Via Lagrange, 35 - Tel. 54.01.56 - 51.08.30  
TORINO

### RAPPRESENTANZE E AGENZIE:

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 128  
ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1558  
AUSTRALIA Sydney. G Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 164  
AUSTRIA Vienna. Universal Edition A. G.: Karlsplatz, 6  
BELGIO Bruxelles. Radio Rythme Ricordi S.p.r.l.: Bd. du Jardin Botanique, 37  
RIO DE JANEIRO. Ricordi Brasileira S.A.: Rua Evaristo da Veiga, 35  
San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 331  
TORONTO. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Prince Arthur Avenue, 51  
CECOSLOVACCHIA Praga. Le Fonds Musical Tcheque: Parizska, 13 - Staré Mesto (Repertorio sinfonico)  
DILIA: Vysehradská, 28 - Nové Mesto (Repertorio teatrale)  
CILE Santiago. Ernia di Monte: 580, Ismael Valdes Vergara  
COLOMBIA Bogotá. Humberto Conti: Apartado Postal 540  
CUBA Avana. Angelo Baron: Apartado 6795  
DANIMARCA Copenhagen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9/11  
EQUATORE Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado 856  
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A  
FRANCIA Parigi. Heugel & Cie: 2 bis, Rue Vivienne (Diritti e noleggi)  
Max Eschig: 48, Rue de Rome (Edizioni)  
GERMANIA Francoforte sul Meno. G. Ricordi & Co.: Holzgraben, 31  
GIAPPONE Tokio. Nippon Gakki Co. Ltd.: N° 1, Ginza 7-chome, Chuo-ku  
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271  
GRECIA Atene. S.O.P.E.: 7, Rue Botassi  
JUGOSLAVIA Zagabria. Zavod Za Zastitu Autoriskih Malih Prava: Ul. 8. Maja 1945 br. 37/1  
MESSICO Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481  
NORVEGIA Oslo. Harald Lyche & Co.: Kongensgt. 2  
OLANDA L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182  
PARAGUAY Assunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 15  
PERU Lima. Rodolfo Barbacci: Minería, 184  
POLONIA Varsavia. Ars Polona: Krakowskie Przedmiescie, 7  
PORTOGALLO Lisbona. Dr. Constantino Varela Cid: Rua Antonio M. Cardoso, 15 - 2º - C  
SPAGNA Madrid. Unión Musical Española: Carrera de S. Jeronimo, 26  
STATI UNITI Nuova York. Franco Colombo Inc.: 16, West 61st Street  
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Malzgasse, 18  
UNGHERIA Budapest. Bureau Hongrois pour la protection des droits d'auteur: Nijar U-6  
URUGUAY Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Calle Paraguay, 108 (Diritti e noleggi)  
Palacio de la musica. Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio, 1100 (Edizioni)  
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista Dto. A. Bellavista (Diritti e noleggi)  
Equipo del Músico: Colón a Dr. Díaz 31 (Edizioni)

Nuova serie - Anno VIII - n. 3 - marzo 1965

# Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale



La Petrella (*Clitennestra*) e la Cavalli (*Elettra*) in *Clitennestra* di Pizzotti alla Scala.

PIANOFORTI

## C. BECHSTEIN

BERLINO



CASA FONDATA NELL'ANNO

1853

*Rappresentante Generale per l'Italia*

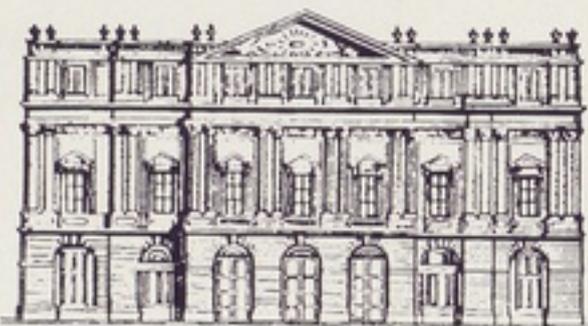
**DITTA R. STRINASACCHI - VERONA**

**Ricordi**

CARLO GATTI

# IL TEATRO ALLA SCALA

NELLA STORIA E NELL'ARTE



2 volumi, di complessive 910 pagine formato cm. 21 x 30 rilegati in tela con sovracoperta in carta patinata. 22 tavole a colori e 135 illustrazioni in bianco e nero. Prezzo dell'opera L. 30.000.

Il primo volume è dedicato alla storia del teatro milanese. Nel secondo è elencata la cronologia di tutti gli spettacoli di opere e balletti, dei concerti e delle manifestazioni varie, compresi quelli alla Piccola Scala, dal 1778 al 1963.

In vendita nelle migliori librerie e nei negozi di musica

## RICORDI

### CITTÀ DI LUGANO

#### TEATRO APOLLO

dal 14 aprile  
al 3 giugno 1965

#### Mercoledì 14 aprile

ore 20.45

1. W. A. Mozart
2. L. v. Beethoven
3. César Franck

#### Lunedì 19 aprile

ore 20.45

1. W. A. Mozart
2. Jean Sibelius
3. Claude Debussy
4. Manuel de Falla

#### Lunedì 26 aprile

ore 20.45

1. Franz Schubert
2. Jos. Haydn
3. Camille Saint-Saëns
4. Robert Schumann

#### Lunedì 3 maggio

ore 20.45

1. Giuseppe Verdi
2. P. Ciaikovski
3. Igor Stravinski

#### Govedì 6 maggio

ore 20.45

1. L. v. Beethoven
2. Joh. Seb. Bach
3. Giovanni Brahms

#### Giovedì 20 maggio

ore 20.45

1. Felix Mendelssohn
2. Federico Chopin
3. Franz Liszt
4. Riccardo Wagner
5. Riccardo Strauss

#### Venerdì 28 maggio

ore 20.45

1. Antonio Vivaldi
2. W. A. Mozart
3. J. S. Bach
4. Nicolò Paganini
5. L. v. Beethoven

#### Giovedì 3 giugno

ore 20.45

1. Alfredo Casella
2. W. A. Mozart
3. Antonin Dvorak

#### GRANDE STAGIONE CONCERTISTICA DI PRIMAVERA

Sotto gli auspici della  
« Pro-Lugano », della « Società del Teatro - Casino Kursaal »  
e della « Radio della Svizzera Italiana »

#### ORCHESTRA DELLA RADIO SVIZZERA ITALIANA

Direzione: André Cluytens - Solista: Friedrich Gulda, pianoforte  
« Il Flauto Magico », ouverture K.V. 620  
Concerto in sol maggiore op. 58 per pianoforte e orchestra  
Sinfonia in re minore

#### ORCHESTRA DELLA RADIO SVIZZERA ITALIANA

Direzione: Jean Fournet - Solista: Gaëlle Bustabo, violino  
Sinfonia in do maggiore K.V. 425 (detta « di Linz »)  
Concerto in re minore op. 47 per violino e orchestra  
Prélude à l'Après-midi d'un Faune  
Danze da « Il Tricorno » (Seconda suite)

#### ORCHESTRA DELLA RADIO SVIZZERA ITALIANA

Direzione: Edouard van Remoortel - Solista: Pierre Fournier, violoncello  
Sinfonia N. 8 in si minore (Incompiuta)  
Concerto per violoncello e orchestra in re maggiore  
Concerto in la minore per violoncello e orchestra op. 33  
Sinfonia N. 4 in re minore op. 120

#### ORCHESTRA FILARMONICA DI ZAGABRIA

Direzione: Milan Horvat  
« I Vespri Siciliani », ouverture  
Sinfonia in si minore op. 74 (Patetica)  
« L'Uccello di Fuoco », suite dal balletto

#### ORCHESTRA DELLA RADIO SVIZZERA ITALIANA

Direzione: Carl Schuricht - Solista: Johanna Martzy, violino  
« Egmont », ouverture op. 84  
Concerto per violino e orchestra in mi maggiore  
Sinfonia N. 1 in do minore op. 68

#### ORCHESTRA DELLA RADIO SVIZZERA ITALIANA

Direzione: Otmár Nussio - Solista: György Cziffra, pianoforte  
« Ruy Blas », ouverture op. 95  
Concerto N. 1 in mi minore per pianoforte e orchestra, op. 11  
Fantasia Ungherese per pianoforte e orchestra  
Idillio di Sigfrido  
Valzer da « Il Cavaliere della Rosa »

#### Récital di violino e pianoforte: NATHAN MILSTEIN

Pianista accompagnatore: Eugenio Bagnoli  
Sonata in re minore  
a) Adagio in mi maggiore K.V. 261; b) Rondò in do maggiore K.V. 73  
Partita in si minore per violino solo  
Due capricci per violino solo (in mi maggiore e in sol minore)  
Sonata in fa maggiore op. 24 detta « della Primavera »

#### ORCHESTRA SINFONICA DEL TEATRO CARLO FELICE DI GENOVA

Direzione: Massimo Pradella - Solista: Rudolf Firkušny, pianoforte  
Paganiniana. Divertimento per orchestra su musiche di Nicolò Paganini, op. 65  
Concerto in do minore K.V. 491 per pianoforte e orchestra  
Sinfonia N. 4 in sol magg. op. 88

# FESTIVAL INTERNATIONAL DU PIANO

du 26 mai au 22 juin

à  
**MONTREAL**  
(Canada)

\*

\$ 23.500,00 de Prix  
Participants de 25 Pays

\*

Pour tous renseignements:

**L'INSTITUT INTERNATIONAL DE MUSIQUE  
DU CANADA**

455 ouest, rue Craig - Montréal, Canada

et

**MONDIALTUR**

17 Via Sardegna - Roma, Italia

ou

43 Corso Venezia - Milano, Italia

nuova serie

## Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Claudio Sartori

Editori: G. Ricordi & C. - Milano

Anno VIII - n. 3 - marzo 1965

Una copia L. 200. Abbonamento annuo (10 numeri) L. 1.500 - Estero il doppio.  
Versamenti sul C/C postale 3/2089 - G. Ricordi & C. - indicando nella causale: « Abbonamento  
Musica d'Oggi ». Sped. abb. post. gr. 3°.  
Redazione e Amministrazione: Milano, via Berchet 2, tel. 89 82 42.

### Sommario:

- 68 *Il mistero di Puccini* di Claudio Sartori
- 69 *A Madrid il primo Festival di musica spagnola e americana* di Alberto Emilio Giménez
- 72 *Ildebrando Pizzetti alla Scala e in Conservatorio. « Clitennestra » e la critica*
- 76 *Presenza e udibilità degli armonici inferiori e conseguente spiegazione del terzo e quarto suono* di Michelangelo Abbado
- 79 *« Turandot » a Berlino*
- 79 *Il Conservatorio di Milano a Lugano* di Arnaldo Marchetti
- 80 *« Arabella » di Strauss al Covent Garden* di John S. Weissmann
- 82 *Arrigo Pedrollo: una figura d'artista* di Pierluigi Pietrobelli
- 83 *Carlo Gatti ci ha lasciato*
- 84 *Lettera da Lucca. Dal Concerto grosso a quello solistico* di Guido Marotti
- 85 *Musica e Musicisti*
- 85 *L'Opera in Italia - L'Opera all'estero - Il Balletto - Musica da Concerto - Festival*
- 88 *Anche Pariso Votto*
- 89 *Concorsi nazionali e internazionali*
- 90 *Nuove musiche*
- 92 *Nuovi dischi*
- 93 *Nuovi libri*
- 95 *Asterischi*
- 96 *I Concerti di Lugano 1965* di Arnaldo Marchetti

## Il mistero di Puccini

*Un nostro corsivo pucciniano sul numero del dicembre scorso ha destato echi di consensi (insperati) e una rampogna di Guido Pannain sul « Tempo » di Roma del 9 febbraio. Sui consensi sorvoliamo. Se con qualcuno siamo d'accordo, tanto meglio. Vuol dire però che non era tanto oscuro nè difficile il nostro pezzetto, di fronte al quale l'illustre Pannain ha creduto di sedersi in cattedra a darci una lezione di critica e di stile. Può darsi che il nostro linguaggio sia « pedestre », come Pannain ha avuto la bontà di chiamarlo, ma, modestamente, lo preferiamo sempre al bello stile purtroppo, nella maggior parte dei casi, inconcludente. Non è difficile, grazie a un po' di mestiere, infilare serie di belle parole fino a scrivere un articolo. Il difficile sta, crediamo e non da oggi, nel vedere un problema dal giusto punto di vista.*

*Ora, con buona pace di chi diversamente la pensa, riteniamo sia perfettamente inutile continuare a baloccarci intorno a una figura di Puccini che non corrisponde a quanto di lui ci è rimasto. E non l'abbiamo detto soltanto da ieri, poichè almeno dall'altro ieri dell'arte e delle creazioni di Puccini abbiamo tentato di occuparci con onestà. Il che vuol dire, a nostro umile parere, trascurare completamente quanto fin qui è stato detto e ripetuto, spesso per una infinità di ragioni che con la musica e il teatro lirico hanno ben poco da spartire, per cercare di ascoltare e di leggere quanto Puccini ha voluto dirci e quanto ha lasciato scritto.*

*Sbaglieremo? Ma certamente! Nessuno più di noi è convinto che in materia come la nostra si sbagli almeno 50 volte al giorno. Ma siamo altrettanto convinti che in ogni errore ci sia almeno una particella di verità. E questa particella, affermata con sincerità, ha certamente anche il proprio diritto alla vita. Come siamo pure convinti che ognuno oggi abbia il diritto di dire e ripetere, ove occorra a esser meglio capiti, quanto pensa onestamente su un periodo, un artista, una manifestazione. Prenderemo forse la solita cantonata. Ma non saremo i primi e nemmeno gli ultimi. E può darsi che nel nostro desiderio di sincerità ci si accosti più e meglio alla verità che non ritornando su affermazioni scontate, anche se dette in modo diverso. A ognuno dunque la propria verità, i propri interrogativi e il proprio stile, magari anche pedestre. Come a ognuno, Pannain compreso, piena e assoluta libertà di prendere le cantonate che vuole.*

CLAUDIO SARTORI

## A Madrid il primo Festival di musica spagnola e americana

Un avvenimento di singolare importanza è stato, sia per l'arte d'America che per quella di Spagna, il festival che, per tre settimane, ha avuto luogo a Madrid, trasformatasi così nella capitale ispanoamericana della musica. L'Organizzazione degli Stati Americani, con sede a Washington, per interessamento della sua Sezione Musicale, della quale è responsabile il maestro Guillermo Espinosa, dell'Istituto di Cultura Spagnola, con sede nella Capitale spagnola, che è diretto da Gregorio Marañón, coadiuvato da Enrique Suarez de Puga, si sono uniti per studiare l'organizzazione e la realizzazione di tale avvenimento.

Esistevano, naturalmente, dei precedenti per i festival di musica americana, offerti soprattutto dalla Sezione Musicale di Washington.

E' stato infatti Espinosa a prendere in considerazione la possibilità di portare fino in Europa l'azione dei festival che egli aveva organizzato a Washington. Il successo più completo, senza cenno di incertezza e improvvisazione, ha coronato l'impresa. Importanti mezzi materiali sono stati impiegati per poter concretare un piano del quale facevano parte sette concerti sinfonici e sinfonico-vocali; due sezioni di musica da camera (quintetti di pianoforte e archi o strumenti a fiato), e un'altra con formazione di orchestra e coro ridotti, come pure una macchina per musica elettronica; conferenze; conversazioni tipo tavola rotonda; una sessione-messa; dibattito e concerto - dedicato alla musica religiosa; diversi atti accademici; un'Esposizione Manuel de Falla e una serie di riunioni concomitanti facenti parte del programma. Numerose personalità del mondo musicale americano ed europeo furono invitate a partecipare al Festival, con un vasto complesso di interpreti, per la maggior parte spagnoli: quattro orchestre (Nazionale di Spagna, Sinfonica di Madrid, Filarmonica di Madrid e Municipale di Valencia); l'Associazione Nazionale di Musica da Camera; il Quartetto Classico della Radio Nazionale; il Quintetto di Fiati di Madrid; il coro della Radio Nazionale di Spagna e il Complesso da Camera della Filarmonica di Madrid. Con loro i direttori: Guillermo Espinosa, Rafael Frühbeck, Enrique Jordá, Odón Alonso, Vicente Spiteri e Ernesto Halffter; il maestro dei cori Alberto Blancafort; i cantanti Sofia Bandín (Argentina), Angeles Chamorro, Julio Catania, Carmen Pérez Durias, Raimundo Torres, Isabel Penagós e José María Higuero; l'arpista Nicanor Zabaleta; i violinisti Luz Vernova e Agustín León Ara, e i pianisti Alicia de Iarocha, Roberto Caamaño (Argentina), Yara Barnette (Brasile) e Carmen Diez Martín.

Buon numero di compositori si spostarono a Madrid dai rispettivi paesi di residenza per poter assistere all'esecuzione delle proprie opere: il panamense Roque Cordero, l'uruguayano Héctor Tosar, i cileni Gustavo Becerra e José Vicente Asuar; i peruviani Pozzi Escot e Celso Carrido Lecca; il cubano Aurelio de la Vega; il colombiano Roberto Pineda Duque; il messicano Blas Galindo; l'ispano-messicano Rodolfo Halffter; i nord-americani Quincy Porter e Virgil Thomson, il canadese Harry Somers, il dominicano Manuel Simó, il venezuelano Antonio Estevez, il guatemalese Enrique Solares e l'argentino Roberto Caamaño. Hanno figurato accanto ad essi le figure più rappresentative della musica spagnola: Federico Mompou, Ernesto Halffter, Joaquín Rodrigo, Oscar Esplá, Xavier Montsalvatge e Cristóbal Halffter, il nuovo direttore del Reale Conservatorio di Musica di Madrid. C'erano anche i giovani Carmelo Alonso Bernaola e Luis de Pablo.

Molto numerosa è stata anche la partecipazione dei critici. Ce n'erano di sviz-

zeri, italiani, inglesi, nord-americani, uruguaiani, brasiliani, portoghesi, equatoriali e argentini. Nonchè gli spagnoli: padre Federico Sopena, Enrique Franco, Fernando Ruiz Coca, José María Franco, Juana Espinós, e soprattutto Antonio Fernández-Cid.

I programmi sono stati progettati, in buona parte, sulla base di quelli eseguiti nei festival di Washington, con equilibrio e ben dosato eclettismo.

Naturalmente, è stata data alla Spagna una rappresentanza di maggior risalto. Manuel de Falla (*El Retablo de Maese Pedro*), Joaquín Turina (*Sinfonia Sevillana*) e Jesús Guridi (*Diez Melodias Vascas*) furono giustamente evocati, senza dimenticare Julián Bautista (*Obertura grottesca*). Anche due veterani compositori spagnoli, Oscar Esplá e Joaquín Rodrigo sono stati offerti alla deferente attenzione del pubblico. Di Rodrigo è stato presentato il *Concerto d'Estate* e di Esplá la prima esecuzione della tanto attesa *Sinfonia Aitana*, lavoro di immenso prestigio nel quale si rivelano la personalità e la dottrina dell'autore, legato a una tradizione che Esplá considera, e crediamo non a torto, lontana dall'estinguersi. Un altro prestigioso musicista spagnolo, Ernesto Halffter è stato presentato con il *Canticum in P.P. Johannem XXIII*, per solisti, coro ed orchestra, che possiamo ben definire una delle opere di rilievo del Festival e che ci ha rivelato una sensibilità artistica sincera, che non desidera fare rivoluzioni, ma bensì dare vita a una ispirazione di soave lirismo. Sempre restando tra i musicisti spagnoli dobbiamo ricordare i bellissimi *Improperi*, per basso, coro e orchestra, di Federico Mompou, nei quali il compositore, solitamente abituato a muoversi nel mondo della canzone e del pianoforte solamente, trova un'espressione indovinata, destinata a durare, anche se essenzialmente egli si è mantenuto rigorosamente fedele a se stesso; come pure il *Concerto breve*, per pianoforte e orchestra, di Xavier Montsalvatge, che è riuscito a dare solidità, coerenza e potere di convinzione a un materiale di diversa origine.

Con curiosità che, conveniamolo, è stata soddisfatta solo parzialmente, abbiamo ascoltato le *Sequenze* di Cristóbal Halffter, un compositore inquieto e senza dubbio pieno di talento, il quale però, sicuramente, si è preoccupato di dare alla sua composizione un'ispirazione moderna, « all'ultima moda », più che di concretare sui pentagrammi la sua autentica musicalità. Eccezione fatta per il *Quartetto Carlo II* di Conrado del Campo, di tono un po' « ritardato », ma sincero e romantico, il rimanente dell'apporto spagnolo è rimasto su un piano un po' meno importante; abbiamo già accennato a un quartetto di Roberto Gerhard, a quello del suo collega Francisco Escudero, dei « progressisti » De Pablo, Bernaola e Soler, il cui maggior scopo ci è sembrato fosse quello di meravigliare, o irritare.

Della musica americana possiamo dire che, come sovente succede in questi casi, non è stata l'omogeneità la virtù più evidente, nè, per ovvie ragioni, avrebbe potuto esserlo. Tra quanto di più bello abbiamo ascoltato, possiamo annoverare un'altra opera di rilievo, la *Sinfonia di Don Rodrigo* per voce femminile e orchestra, dell'argentino Alberto Ginastera, tratta dalla sua opera recentemente presentata a Buenos Aires (*Don Rodrigo*), un lavoro di vigoroso prestigio, infinitamente abile che ha ottenuto quasi con prepotenza quella che ci è sembrata la più prolungata ovazione. Dobbiamo pure annoverare tra le opere di livello superiore il bel *Te Deum* di Hector Tosar; l'interessantissimo *Quintetto per pianoforte e archi* di Blas Galindo; il pure valido *Quintetto* di Gustavo Becerra; il *Concerto per pianoforte e orchestra* di Roberto Caamaño, che il suo autore ha eseguito con eccellente bravura e la *Lirica per orchestra*, un bel lavoro di Harry Somers.

Su un piano un po' meno valido citeremo la *Seconda Sinfonia* di Roque Cordera, seguita dalla *N. 12* di Hector Villa-Lobos, e quelle che, nell'ambito della stessa struttura classica, anche se utilizzata con la più ampia libertà di espressione, sono firmate da Aurelio de la Vega, il cileno Juan Orrego Salas e Celso Garrido Lecca; con qualche oscillazione, e sulla stessa linea di valori, il *Capriccio per arpa e archi* di Walter Piston; la *Partitura per archi* di Enrique Solares; il *Concerto per orchestra* di Antonio Estevez; i *Sincronismi N. 2* di Mario Davidovsky — combinazione di elettronica e di strumenti « umani » — seguite da *Stampe della Nuova Inghilterra* di Quincy Porter. Sul piano meno

valido del Festival resterebbero, pertanto, le *Strade* di Manuel Simó; il *Netto* di Aaron Copland; i *Lamenti* di Pozzi Escot e la *Suite d'autunno* di Virgil Thomson. I lavori di Asuar e Gerald Strong, per macchina elettronica, hanno ancora una volta rafforzato la nostra convinzione che questo mezzo d'espressione è ancora allo stadio embrionale.

L'interpretazione in genere è stata di livello qualitativo senz'altro accettabile. Abbiamo avuto momenti particolarmente felici che si sono alternati ad altri solo discreti. Dobbiamo però considerare anche le difficoltà che nasconde un repertorio di questo tipo. I momenti più felici li abbiamo avuti ascoltando l'Orchestra Nazionale di Spagna, diretta da Guillermo Espinosa e dal suo titolare, Rafael Frühbeck di Burgos, l'Associazione Nazionale di Musica da Camera e il Quartetto Classico di Radio Nazionale. Vogliamo ricordare anche la brillantissima esecuzione di alcuni solisti (Alicia de Larrocha, Sofia Bandín, Luz Vernova, Carmen Diez Martín e il grande Nicanor Zabaleta).

L'ispirazione, la fede e il buon senso si sono dati appuntamento a questo primo Festival di Musica Spagnola e Americana. Il risultato è stato un successo completo, senz'altro meritatissimo, che apre nuove e allettanti prospettive non solamente per la Spagna — dove verrà organizzato ogni due anni — ma anche per altri paesi d'Europa, nei quali iniziative di questa specie potrebbero trovare clima favorevole.

ALBERTO EMILIO GIMÉNEZ

## Académie de musique de la ville de Bâle

Directeur: Dr h. c. Paul Sacher

### Cours d'interprétation et de direction de musique contemporaine

par Pierre Boulez

21 juin au 10 juillet 1965

Orchestre de la ville de Bâle



Renseignements et inscriptions avant le 20 avril au secrétariat de l'Académie de musique de la ville de Bâle, Leonhardsstrasse 6, 4000 Bâle, Suisse, téléphone 24 59 35

## Ildebrando Pizzetti alla Scala e in Conservatorio

L'attesa prima rappresentazione dell'ultima opera di Ildebrando Pizzetti, *Clitennestra*, si è svolta alla Scala, nel cui cartellone figurava come unica novità della stagione, in un clima celebrativo altamente commovente, di cui fanno fede le recensioni unanimemente festose di tutta la stampa italiana, che in buona parte citiamo nelle pagine seguenti. Ma alla manifestazione scaligera il Conservatorio cittadino si è voluto affiancare per festeggiare, nel clima strettamente scolastico che gli compete, il ritorno tra di noi dell'illustre compositore. Da lunghi anni infatti Pizzetti non rientrava più nella scuola che l'aveva visto direttore dal 1923 al 1936 e l'attuale Presidente, avv. Rossi, e il Direttore, Jacopo Napoli, hanno voluto cogliere l'occasione della prima rappresentazione di *Clitennestra* alla Scala per invitare ufficialmente Ildebrando Pizzetti a rientrare anche nella scuola che aveva diretto anni sono con la passione di fervore ben noti. Il Conservatorio « G. Verdi » ha così organizzato nel pomeriggio del 3 marzo un concerto tutto di musiche di Pizzetti, sostenuto da alunni della scuola (Magda Gelmi e Gloria Tanara, pianiste, Luciana Rezzadore, Rosetta Pizzo, Cristina Mazzavillani, Wilma Borelli e Paola Barbini, soprani, e Patrick Costeloe, tenore), dai professori Cesare Ferraresi e Antonio Beltrami, che hanno eseguito la Sonata in La maggiore per violino e pianoforte, e dal pianista Carlo Bruno, dinanzi a un pubblico di invitati e di insegnanti e allievi. Fra gli invitati era naturalmente il primo il maestro Pizzetti, al quale, prima del concerto, il prof. Guglielmo Barblan ha rivolto a nome della scuola il « ben tornato » ufficiale, soprattutto ricordando all'ex-direttore le parole di un suo discorso rivolto agli alunni all'atto di assumere la direzione della scuola, che si può dire hanno guidato le sorti dell'istituto anche dopo la partenza del direttore. Pizzetti ha brevemente risposto, ringraziando tutti gli organizzatori della manifestazione e gli interpreti e ribadendo il concetto del suo vecchio discorso che nessun'arte sia valida e possibile se in quella non si creda fermissimamente. Dopo il concerto applauditissimo, è seguito un rinfresco nei locali della Biblioteca in onore dell'illustre ospite.

### «Clitennestra» e la critica

FRANCO ABBIATI:

« Teatralmente compatta, letterariamente semplice e comunicativa la versione dell'*Orestide* di Eschilo e dell'*Elettra* di Sofocle, da cui è uscito il libretto di questa bella, anzi bellissima *Clitennestra* di Ildebrando Pizzetti, autore anche del testo poetico... »

... Detto questo con il segreto rammarico di non aver veduto calare il silenzio sulla sconvolgente apparizione di Oreste dopo compiuto il delitto, sul finire del secondo e ultimo atto, si deve gridare al miracolo d'una *Clitennestra* che chiude mirabilmente la parabola d'un artista molto più che ottuagenario. E la chiude restando rigorosamente fedele a uno spirito immutabile, a un'alta e severa e tenace civiltà d'arte. E la suggella senza far rimpiangere nessuna delle opere nate prima, neppure la grande *Debora* biblica, neppure il possente *Fra Gherardo* medievale, rifacen-

dosi inoltre a un capolavoro di quel teatro d'ispirazione ellenica che già aveva mosso la fantasia dell'autore quasi sessant'anni fa. Seducono in *Clitennestra*, come nella *Fedra* di quasi sessant'anni fa, l'aderenza, la consanguineità del canto in rapporto alle parole di un testo assai più stringato ed efficace del dannunziano di *Fedra*. Interessano in *Clitennestra*, più che non avessero interessato in *Fedra* e nelle imparentate *Ifigenia* e *Agamemnone*, alla quale partitura Pizzetti ha attinto alcune pagine, la verità e l'incontaminata purezza degli accenti flessibili, snodati, invariabilmente avvinti all'umano e al sovrumano dell'antico mito, ai richiami di guerra e castigo, crudeltà e concupiscenza, insomma ai bagliori d'una tragedia che adduce alla purificazione attraverso un mare di lacrime e una montagna di cadaveri...

Anche salendo in palcoscenico s'ha da convenire che rare volte la Scala ha presentato uno spettacolo così perfetto



Turandot di Puccini (2° atto) al Deutsche Theater di Berlino. Regia di Margherita Wallmann, scene e costumi di George Wakhevitch.



Lisa Della Casa e Dietrich Fischer-Dieskau protagonisti di *Arabella* di Strauss al Covent Garden.

per l'omogeneità dei valori interpretativi, così acceso per il calore appassionato delle prestazioni, non escluse quelle della regista Wallmann, dello scenografo Colonnello, dell'allestitore Benoist, del maestro collaboratore Enrico Piazza. Stava naturalmente al centro, in posizione drammaticamente dominante, il soprano protagonista Clara Petrella... Accanto alla Petrella, altrettanto ardenti e fatali nel vortice inarrestabile della vendetta del sangue, si sono imposte Floriana Cavalli come Elettra abbastanza vigorosa e perentoria, Luisa Malagrida come Cassandra inappuntabile, Rena Garazioti come nutrice Cilissa appropriatissima.

Anche nel reparto maschile le cose non potevano andare meglio. Un Raffaele Arié in piena forma ha stagiato la losca figura di Egisto con larghezza di mezzi fluenti, ottimamente modulati. Incisivo e prestante Oreste è apparso pure il tenore Ruggero Bondino, un Agamennone maestoso il basso-baritono Mario Petri, uno splendido Araldo Piero De Palma...

Suggestivo il governo della regia affidata a Margherita Wallmann. Nel solco d'una tradizione aurea per la nobiltà delle classiche impostazioni, la Wallmann s'è attenuta a un dinamismo ovviamente misurato e solenne, ha felicemente inquadrato l'antico mondo pagano secondo una prospettiva quasi liturgica disponendo e armonizzando masse e personaggi nell'ambientazione grandiosamente allusiva. Gli scenari, si è detto, erano di Colonnello, del migliore, più misurato e pure più fantasioso Attilio Colonnello... ».

(*Corriere della Sera*)

ADELMO DAMERINI:

« ... Pizzetti, in questa atmosfera di tanta drammaticità, si trova a suo agio; anzi, nella maturità del suo spirito e della sua arte, sembra che si sia fatto più spontaneo e immediato nell'espressione musicale. Coerente al suo ideale di dramma musicale, trova, con più intensa facilità, il modo di cogliere il culmine del momento scenico, fino a raggiungere affermazioni artistiche forse mai raggiunte nelle altre opere... ».

« ... Ecco dunque un'opera, in cui Pizzetti ha coronato tutte le sue esperienze umane, teatrali e musicali, con una maturità tecnica e stilistica, capace di fare la gloria del maestro... In tanta carenza

di maestri del teatro musicale contemporaneo, godiamo della presenza del vecchio ma sempre vivo Pizzetti ed esaltiamolo senza infingimenti davanti al mondo... ».

(*La Nazione*)

ANDREA DELLA CORTE:

« ... E qui non ripeteremo le osservazioni note a quanti conoscono l'anziana e costante concezione e pratica dell'arte del Pizzetti. Complessa e perenne, la questione della relazione e funzione delle parole con la musica si acuisce e risalta. Verbalmente e musicalmente egli medesimo dà vita ai personaggi, voci ai loro sentimenti, e ciò con mezzi e rapporti non comuni: la declamazione recitativa, vigilata ed espressiva, del testo, e l'espressiva concomitanza armonistica, timbrica e ritmica.

Siffatta concomitanza, annullata la dualità, risulta in questo caso particolarmente felice. Nella parte orchestrale i legami propri della composizione sinfonistica s'allentano e stringono con una scorrevolezza mutevolissima e organizzata... ».

(*La Stampa*)

LIONELLO LEVI:

« Ascoltando stasera alla Scala *Clitennestra*, nessuno che abbia seguito con amorevole partecipazione il curriculum di Ildrebrando Pizzetti, poteva fare a meno di ripensare all'arco maestoso e prolungatissimo di un'attività senza sosta, e nessuno poteva a quel pensiero e all'incontro con la nuovissima partitura del Maestro quasi ottantacinquenne non provare, oltre ogni cronaca contingente, un senso di commozione e di gratitudine verso l'artista infaticato.

Di fronte all'odierna lezione di coerenza, di perseverante, indefettibile austerità estetica, viene come prima cosa da considerare un'altra volta — e possano seguire rinnovate dimostrazioni — che il dramma è stato costantemente in cima ad una vocazione d'arte pur manifestatasi fruttuosa e imponente altresì nel campo della strumentalità cameristica e sinfonica, della lirica vocale, della composizione sacra... ».

« ... Quale la musica? Convieni innanzi tutto osservare che Pizzetti si è trovato dinanzi ad una trama bensì nuova, ma in un certo senso a lui familiare,

per la quale ha usato la poetica ben cognita ad ogni cultore del suo teatro. Egli non ha rinunciato a nessuno dei filoni più caratteristici come non ha aggiunto accorgimenti particolarmente inediti.

La novità non è nel tipo di musica, ma nella musica stessa, benché denunci qualche analogia e parentela con musiche già prima composte. E dei filoni basilari del suo comporre — vocalità solistica, vocalità corale e orchestralità — è fatto largamente ricorso, secondo una consuetudine al musicista cara e frequentemente codificata. Riferendoci ai valori di espressione, viene innanzi tutto da notare (seppure si tratti quasi di un luogo comune della critica intorno alla drammaturgia pizzettiana) che anche in quest'ultimo traguardo la corallità sovrasta e opera in profondità, perché attraverso di essa il poetico respiro si fa più intenso e più pittoresca e immediata si snoda la visione di uomini e di cose. Sono i momenti corali quelli, in cui l'estro dell'autore, in benefico amplesso di cultura e di fantasia, si accende e copiosa scorre la vena del compositore, consentendo al musicale andamento di tonificarsi e di elevarsi... ».

(Il Resto del Carlino)

FERDINANDO L. LUNGHI:

« ... Pizzetti, come ha sempre fatto nella quasi totalità delle sue opere, è un poeta prima che un musicista: e naturalmente come tale piega il testo poetico alle esigenze di quello musicale. Ma in questa, il rifacimento assume tale importanza da variare in modo determinante il testo originale. Così ad esempio la già citata conclusione della tragedia e le numerose scene aggiunte, due ad apertura e chiusura dell'atto primo ed una ad apertura del secondo, tra Clitennestra ed Egidio. Del resto il libretto della *Clitennestra*, attingendo alle prime due tragedie della trilogia eschilea e alla *Elettra* sofoclea, assume di per sé un carattere di rifacimento che se non varia le premesse della tragedia ne predispongono quasi le mutate conclusioni. Qualche cosa insomma dell'« ananke » si stempera in una più umana angoscia e gli dei sono in un certo senso estromessi come pedine ormai inutili in un gioco di parti che pone il macello degli Atridi più nel cerchio delle umane follie che

in quello delle divine crudeltà. Suggesti o imposti dalla vicenda tragica, questi mutamenti hanno pure un valore predominante nella parte musicale dell'opera; non già in quella corale ma in quella che dà veste musicale alle parole, che dà voce musicale al personaggio, che vorrebbe distinguere, attraverso mutati accenti, Clitennestra da Elettra, Egidio da Oreste e che proprio per questo particolare rilievo, che il testo conferisce al personaggio gravandolo di una responsabile e propria umanità, dovrebbe essere peculiare e riconoscibile in ciascuno di essi... ».

(Il Giornale d'Italia)

GUIDO PANNAINI:

« ... L'opera si svolge musicalmente nel senso del dramma come la intende Pizzetti, in forma di recitare cantando, su sfondo strumentale, con precisa adesione di parola e suono. Il frammento tematico, sminuzzato nella elaborazione orchestrale fino in battiti di vibrazione, diventa elemento discorsivo e costituisce un sostrato sinfonico in cui il dramma, nello svolgersi, depone la sua essenza. Ma quando la recitazione si scalda liricamente e si modella in canto, risultano momenti di intenso fervore espressivo come quello, in particolare modo notevole, del compianto di Elettra su l'urna in cui crede racchiuso il cenere di Oreste (« Ricordo che solo mi rimani »). Animatrice e stimolante la direzione del maestro Gianandrea Gavazzeni; superba per armonia e grandiosità dell'insieme ed euritmia di movimenti, la regia di Margherita Wallmann che, al contrario di certi guastatori della scena lirica venuti di moda, ha saputo contenere le varie esigenze dello spettacolo in armonia con la musica, riuscendo a conciliare lo spirito di una rappresentazione moderna con quello del dramma antico... ».

(Il Tempo)

RENZO ROSSELLINI:

« ... Ildebrando Pizzetti, entrato nell'ottantacinquesimo anno, è ancora una volta protagonista di uno dei principali avvenimenti teatrali e musicali del nostro paese... ».

... Ho detto che Pizzetti poeta fa tenerezza, anticipando, per moto spontaneo,

le ragioni di tanto sentimento. Ma avrei dovuto dire, e lo dico ora, quale è, anzitutto, la lezione vera che scaturisce dall'odierno avvenimento. La fede nel lavoro, di Ildebrando Pizzetti, è il primo degli insegnamenti: poi viene la fedeltà ai propri ideali, rarissima cosa negli ambigui e vacui tempi che viviamo. Infine la dedizione al teatro, la volontà attraverso il teatro, di rivolgere agli uomini un messaggio umano. La umanità del linguaggio teatrale pizzettiano è davvero quanto di più elevato, fiero, appassionato e nobile ci si possa attendere dalla grande musica e dalla grande poesia. Ecco, lo si riconosce questo mondo, ad ogni pagina, ad ogni passo, in ogni piega di questo come degli altri spartiti che lo hanno preceduto: indefettibile fedeltà, distacco dignitoso e pudico da ogni allettamento che le infinite voghe dei nostri tempi hanno offerto come pretesto, assicurando una buona stampa internazionale, per rinunciare al proprio io ed allinearsi sulle posizioni di sempre nuovi conformismi ufficiali. In Pizzetti c'è, ed è rimasto, lo spirito del musicista italiano, c'è nella sua polifonia, sempre di immenso magistero, lo specchio della tradizione, dello stile, che si sono voluti perpetuare, c'è il sentimento ed il bisogno di elevare sul piano di una trasfigurata umanità, le aspirazioni, le passioni, le miserie della vita terrena... L'opera ha una tessitura corale ampia e ricca di echi: il discorso procede unitario con inconfondibile accento. Il canto, il colore delle armonie, sono tipicamente pizzettiani, e l'articolarsi delle scene e degli atti altrettanto inconfondibile. E poi ci sono momenti dove l'emozione trabocca, reca all'ascoltatore i benefici di una irresistibile ispirazione. Tra i personaggi principali, ancora una volta, cosa tipicamente pizzettiana, è la protagonista che domina: una donna. E come il maestro sia cantore del segreto animo femminile è cosa, anch'essa, risaputa... ».

(Il Messaggero)

PIERO SANTI:

« ... L'argomento è tratto dalle due prime tragedie dell'*Orestide* di Eschilo — *Agamemnone* e *Le Coefore* — e dall'*Elettra* di Sofocle. Il mondo è dunque mitico e i personaggi sono eroici quanto basti affinché siano elevati al di sopra delle cure quotidiane; ma la mani-

polazione librettistica e l'animazione musicale di Pizzetti sono anche tali da recuperare in questa dimensione sovrumana quanto dell'umanità corrente si finge trascurato, ch'è poi il repertorio sentimentale di costituzione romantica su cui si fonda il comportamento dell'uomo giornaliero. La conclusione della tragedia, infatti, non corrisponde a quella delle *Eumenidi*, di Eschilo, ma è voluta diversa da Pizzetti: « Ho voluto — egli scrive — che, compiuto da Oreste il crimine con la intenzionale complicità di Elettra, Oreste ed Elettra, svincolatisi da suggestioni superumane, si sentissero soltanto esseri umani, fossero semplicemente esseri umani che in quanto tali dovessero cercare "in se stessi", attraverso la intera loro vita tormentosa, una possibile valida ragione di redenzione, o sentissero di dover considerare giusta una disperata e inesorabile loro condanna... ».

(Avanti!)

ALCEO TONI:

« ... Si può parlare di genio, a proposito di Pizzetti, in modo dubitativo, peritoso, magari, di negarlo o di ammetterlo. Ma chi può negare al Pizzetti una personalità artistica di alto rilievo? Sarà come a dire un isolato, una figura artistica che fa legge a sé, vale a dire che non ha ascendenti, né avrà discendenti artistici. Tanto per dirla chiara, che non discende e dipende né da Verdi, né da Wagner, né da Puccini, né da Strauss, soprattutto, e nemmeno da Debussy. Da nessuno dei maestri nominati ha subito una influenza decisamente determinante. Non direi però che in via di eredità evolutiva non si sia avvantaggiato del loro operare, e che in qualche modo non sia partecipe della loro morfologia: mi riferisco al senso delle amalgame armoniche e del loro concatenamento, del contrappunto e degli sviluppi della dialettica sinfonica. Si sa che il Pizzetti, sin dalle sue prime composizioni rifiutò di seguire il melodizzare di nessuno dei maestri che immediatamente lo precedettero. Opponendosi all'istinto naturale di ogni votato all'arte, che è quello di iniziarsi a essa per imitazione, o mimetismo, e per emulazione, cercò di comporsi, e vi riuscì, un suo linguaggio melodico, melopeico o discorsivo, rifacendosi ai modi del canto gregoriano e arcaico... ».

(La Notte)

## Presenza e udibilità degli armonici inferiori e conseguente spiegazione del terzo e quarto suono

A duecentocinquanta anni dalla scoperta del terzo suono, fatta casualmente da Giuseppe Tartini ad Ancona nel 1714, mentre eseguiva lunghi bicordi sul violino, è stata data notizia in « Acta Musicologica » (Bärenreiter-Verlag Basel, vol. XXXVI - 1964, pag. 234-237) degli inattesi risultati conseguiti nelle mie ricerche su questo fenomeno.

Punto di partenza fu la discordanza fra gli esempi offerti dal Tartini, che nel *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* (Padova 1754) pone costantemente il terzo suono all'altezza del secondo armonico della serie a cui appartengono i due suoni eseguiti, e la teoria enunciata da H. Helmholtz (Braunschweig 1863), secondo la quale il numero di vibrazioni del terzo suono è sempre uguale alla differenza fra i numeri di vibrazioni dei due suoni eseguiti.

Primo strumento d'indagine fu il mio violino, sul coperchio del quale collocai, fra il ponticello e la cordiera, verso la quarta corda, una tazzina di terraglia: il mezzo più semplice per avere un esaltatore delle frequenze più basse.

Quale non fu la mia sorpresa quando, avendo cominciato a suonare sulla terza e quarta corda ed essendomi accorto della impossibilità di determinare l'esatta altezza del terzo suono, causa i molteplici raddoppi inferiori che interferivano nell'ascolto di ogni bicordo, provai a suonare sulla sola quarta corda. Come se un invisibile violoncello seguisse la mia mano sinistra nell'ambito della prima ottava, ogni suono veniva robustamente riprodotto anche all'ottava inferiore. E aumentando la pressione dell'arco alla fine dell'arcata, si udivano al disotto del suono da me eseguito anche la dodicesima e la quindicesima. Il medesimo fenomeno si ripeté sulla terza corda, ma per una minore estensione. Poiché una sola

corda del mio violino veniva di volta in volta messa in vibrazione, era fuori dubbio che non si trattava di terzo suono. Neppure si poteva pensare a un fenomeno di risonanza, in quanto le corde del violino sono troppo corte e sottili per produrre per se stesse suoni tanto gravi.

Di fronte a un fatto così fuori dell'ordinario, si rendeva indispensabile ricorrere a un mezzo di ricerca meno rudimentale della tazzina di terraglia, per ottenere l'eventuale conferma scientifica del fenomeno. E la conferma venne, dapprima limitata a pochi suoni, poi ampia, completa, grazie agli apparecchi elettroacustici dell'Istituto di Fisica tecnica del Politecnico di Milano, usati con specifica competenza dal Dott. Nello Morresi. Analizzando a lungo la registrazione del *mi* prodotto dal cantino del violino (1280 vibrazioni semplici), giungemmo ad ascoltare ben venti suoni inferiori che, scendendo secondo una successione di vibrazioni corrispondenti ai sottomultipli di 1280, arrivavano sino al *do* grave normalmente prodotto dalla quinta corda del contrabbasso (64 vibrazioni).

Era la dimostrazione che gli armonici inferiori, ricercati inutilmente per tanti anni, non sono una chimera, ma una realtà acustica, di cui le moderne apparecchiature elettroniche consentono al nostro orecchio di sincerarsi agevolmente, tal quale come avviene da tempo per gli armonici superiori.

Compiuta questa insperata costatazione, diventava necessario, prima di procedere nelle ricerche sull'effettiva altezza del terzo suono, riepilogare il cammino storico percorso da musicisti, critici musicali, matematici, fisici, filosofi e fisiologi, dedicati allo studio di questo fenomeno in numerose nazioni europee.

Come ho annotato particolareggiatamente nel mio articolo « Terzo e quarto suono » in corso di stampa,

il Tartini, sebbene avesse scoperto il terzo suono sin dal 1714, fu preceduto nella enunciazione del fenomeno dal compositore e organista G. A. Sorge in Germania (1744), dal pittore e critico musicale J. A. Serre in Svizzera (1753), e dal Romieu in Francia (pure 1753). Però la priorità della scoperta fatta dal grande violinista istriano venne riconosciuta dalla maggioranza degli studiosi, tanto che ancora oggi il terzo suono è pure denominato « suono di Tartini ». Ma fu il Serre a rendersi conto che il terzo suono sta un'ottava sotto di quanto asseriva il Tartini, e cioè all'altezza del suono fondamentale della serie di armonici a cui appartengono i due suoni eseguiti. Dello stesso parere fu il matematico torinese L. Lagrange (1759), i calcoli del quale permisero al Serre di formulare nel 1763 la teoria che: il numero di vibrazioni del terzo suono corrisponde al massimo comun divisore dei numeri di vibrazioni dei due suoni eseguiti. Anche il matematico e architetto trevigiano G. Riccati (1767) e l'ingegnere francese J. B. Mercadier de Belest (1776) si occuparono del fenomeno, dissentendo dal Tartini. Al di là della Manica due Young, il vescovo irlandese Matthew (1784) e il medico e fisico inglese Thomas (1800), diedero il proprio apporto a questo genere di studi negli ultimi anni del 18° secolo. Soprattutto importante fu il contributo di T. Young, che attribuì alla fusione dei suoni il fenomeno del terzo suono, e per il primo scoprì l'esistenza in taluni casi di un altro suono concomitante inferiore, più acuto del terzo suono, e così distintamente udibile da meritare, secondo me, la denominazione di quarto suono. Poi fu la volta del filosofo e fisico tedesco E. Chladni (1802), che si rifece al Lagrange nel fissare come causa del terzo suono la coincidenza delle vibrazioni fra i due suoni eseguiti, mentre l'abate G. Vogler (1807) propose di sfruttare il fenomeno del terzo suono nella costruzione degli organi. Assai estesa la dissertazione accademica in lingua latina del filosofo e fisico finlandese G. G. Hällström (1819), che riprese l'argomento in tedesco nel 1832. Egli attribuì l'origine di tutti i suoni concomitanti inferiori a una

complicata genealogia, fondata, non solo sulla differenza fra i numeri di vibrazioni dei due suoni eseguiti, ma anche sulle differenze fra i numeri di vibrazioni del terzo e quarto suono rispetto a ciascuno dei suoni eseguiti. Nel frattempo aveva esposto i propri principi il generale francese A.F.A. Blein (1827), che, basandosi unicamente sulle proprie sensazioni uditive, aveva capovolto la gerarchia dei suoni concomitanti inferiori, subito seguito, nel 1829, dal tedesco W. Weber. Successivamente si occuparono del fenomeno, ancora in Germania, il commerciante J. H. Scheibler, l'insegnante di materie scientifiche A. Röber (1834 e 1835), i quali mediante espressioni letterali pervennero a risultati analoghi a quelli ottenuti dallo Hällström, e J. C. Pogendorff, che rivendicò a T. Young il merito d'aver sostenuto la tesi della fusione dei suoni. Da ultimo il fisiologo e fisico H. Helmholtz (1863), facendo propria la teoria dell'Hällström, denominò *suoni differenziali* i suoni concomitanti che accompagnano l'esecuzione di qualsiasi bicordo. Da allora anche in Italia, sulla scia del fisico P. Blaserna (1875), tutti i trattati di fisica e i manuali di acustica musicale hanno ripetuto la medesima teoria, giungendo talora a curiose limitazioni, come quella di affermare che soltanto i bicordi consonanti producono il terzo suono.

Per quanto vaste, le ricerche compiute in questo campo nei secoli scorsi possono essere sintetizzate in pochi principi. Esclusa la teoria del Tartini, che d'altra parte ammise la difficoltà di riconoscere l'effettiva altezza del terzo suono, in quanto anche l'orecchio più sensibile stenta a distinguere un'ottava dall'altra nel registro grave, rimangono due tesi (l'una che risale al Lagrange e al Serre, l'altra sostenuta dallo Hällström e dallo Helmholtz), le quali praticamente concordano, finché il bicordo è costituito da due armonici consecutivi, e cioè non supera l'intervallo di quinta giusta. Infatti, dato che i numeri di vibrazioni dei due suoni eseguiti sono multipli del numero di vibrazioni del suono fondamentale, si ottengono i medesimi risultati se, invece di operare su tali

numeri, si opera sui numeri d'ordine rispettivamente occupati nella serie dai due suoni eseguiti, e perciò, sia che si ricerchi il massimo comun divisore fra numeri d'ordine consecutivi, sia che si sottragga qualsiasi numero d'ordine da quello immediatamente superiore, il risultato sarà sempre il medesimo: l'unità, vale a dire il suono fondamentale della serie di armonici a cui appartengono i due suoni eseguiti. Ma quando questi non sono consecutivi nella serie di armonici che li apparesenta, allora avviene una palese divergenza fra le due teorie. Giacché in questo caso il terzo suono, che secondo la teoria del massimo comun divisore rimane fermo all'altezza della fondamentale, sino a quando i numeri d'ordine dei suoni eseguiti sono primi fra loro, secondo la teoria dei suoni differenziali, si sposta invece verso l'alto, man mano che i due suoni eseguiti si allontanano l'un dall'altro, sino a collocarsi fra essi, quando la loro distanza supera l'intervallo d'ottava.

Con la scoperta degli armonici inferiori il fenomeno del terzo suono e degli altri suoni concomitanti inferiori trova una spiegazione assai semplice. Poiché ciascuno dei due suoni eseguiti è accompagnato da una serie di almeno venti armonici inferiori, non è difficile provare che, qualunque sia l'intervallo che separa i due suoni, esiste sempre, a proporzionata distanza dai due suoni, un armonico inferiore comune alle due serie: esso è il cosiddetto terzo suono, e il suo numero di vibrazioni corrisponde sempre, come aveva affermato il Serre, al massimo comun divisore dei numeri di vibrazioni dei due suoni eseguiti. Vale a dire che esso corrisponde pure alla fondamentale della serie di armonici superiori a cui appartengono i due suoni eseguiti. Nessun nuovo suono viene dunque prodotto dall'esecuzione simultanea di due suoni (e d'altra parte neppure gli analizzatori elettroacustici sarebbero in grado di esaltare suoni generati da interferenze o coincidenze fra i due suoni eseguiti). Più semplicemente viene rinforzato dall'incontro fra le due serie di armonici inferiori un suono preesistente, connaturato con ciascuno dei due suoni eseguiti. L'esal-

tazione di questo suono grave produce a sua volta il risveglio di tutta la serie di armonici superiori di cui i due suoni eseguiti sono la parte normalmente udibile. Siccome poi la frequenza del terzo suono è spesso troppo bassa per consentirne la percezione, altri suoni più acuti, come quello scoperto da T. Young immediatamente al disotto del bicordo eseguito, risultano più facilmente udibili del terzo suono, e possono trarre in inganno chi si fermi alle apparenze, come avvenne al Blein. Invece i cosiddetti suoni addizionali scoperti dallo Helmholtz al disopra del bicordo eseguito, e che non sono altro che la continuazione della serie di armonici superiori del terzo suono, hanno un'intensità assai minore.

Una ulteriore caratteristica di questo fenomeno, già genialmente intuita dal Tartini, è che il terzo suono e gli altri suoni concomitanti inferiori non si formano soltanto quando si eseguono bicordi consonanti o dissonanti, ma anche nel caso che si esca dal sistema cromatico. Infatti il numero degli armonici inferiori compresi nell'ambito di un'ottava si moltiplica con progressione geometrica man mano che ci si allontana dal suono eseguito, passando da 1 a 2, 4, 8, 16, 32, 64, come accade per gli armonici superiori. E quindi, anche nell'ipotesi che i due suoni eseguiti distino fra loro soltanto la trentaduesima o la sessantaquattresima parte di vibrazioni comprese in un'ottava, e che l'incontro fra le due serie di armonici inferiori avvenga perciò a sei-sette ottave di distanza dal bicordo eseguito, è sufficiente che il massimo comun divisore dei numeri di vibrazioni dei due suoni eseguiti non sia inferiore a 32 (numero minimo di vibrazioni semplici percepibili dall'orecchio umano), per ottenere il terzo suono, generatore a sua volta del quarto suono e della serie completa di armonici superiori a cui appartengono i due suoni originari.

Dal fatto che il fenomeno dei suoni concomitanti inferiori non è legato al sistema cromatico, possono scaturire — come ho segnalato nel mio precedente scritto — nuovi sviluppi nel campo della musica elettronica.

MICHELANGELO ABBADO

## «Turandot» a Berlino

La Deutsche Oper di Berlino ha messo in scena il 6 febbraio scorso *Turandot* di Puccini, che da oltre trent'anni non vi veniva eseguita. Ha diretto l'esecuzione Heinrich Hollreiser, con la regia di Margherita Wallmann e per l'interpretazione di Gladys Kuchta, James King e Annabelle Bernard. Sull'importante avvenimento siamo lieti di riportare alcuni giudizi di Werner Oehlmann, tratti da un suo articolo pubblicato nel « Tagesspiegel » del 9 febbraio.

« Una Cina da favola, fantastica, sfarzosa sulla scena dell'Opera Tedesca... una serata all'opera con la sua irrealtà, il suo splendore scenico, la sua musica appassionata, la sua vecchia convenzione rispettata... L'Opera Tedesca rappresenta *Turandot* in lingua tedesca nella mirabile traduzione di Alfred Brüggemann. Quadri, costumi e messa in scena, con le firme di Georg Wakhevitch e Margherita Wallmann, sono magnifici e di ottimo gusto... Nel primo atto il muro del palazzo di Pechino è di tinta rosso scuro, la sala del trono nel secondo atto colpisce per l'architettura asimmetrica; quando *Turandot* ascende l'alta scala del trono imperiale la scena si rivela di una

bellezza quale raramente il teatro sa offrire... Il segreto della messa in scena sta nel tocco magico che sviluppa lo splendore del testo senza sconfinare mai nell'eccesso... rivelando l'altissimo valore della prestazione di Margherita Wallmann. Heinrich Hollreiser ha diretto con spontaneità, sentimento, ritmo elastico, ma il successo va attribuito tutto agli interpreti. Gladys Kuchta è una *Turandot* fantastica... Al suo fianco James King porta sulla scena, dopo *Don Carlos*, una seconda imponente figura musicale, quella di *Calaf*. E così sicuro dei suoi mezzi che giunge sino alla fine senza ombra di stanchezza... Annabelle Bernard dà all'umile *Liù* il calore della sua magnifica voce di soprano... Una grande serata ha avuto il coro, diretto da Walter Hagen-Groll, che assolve al compito con freschezza di voci e non è inferiore al temperamento dei solisti. Così anche questo spettacolo, come il *Don Carlos*, diverrà una testimonianza di civiltà che, nella discussione sull'organizzazione del teatro lirico moderno, va messa sul piatto della bilancia quale importante argomentazione. »

## Il Conservatorio di Milano a Lugano

Dinanzi a un pubblico che gremiva la sala si è svolta, martedì 16 febbraio, al Teatro Apollo, una manifestazione musicale destinata a lasciare gradito e perenne ricordo.

A manifestazioni musicali d'alto livello siamo abituati ormai da tempo, qui a Lugano, ma quella del 18 febbraio aveva un carattere di particolare solennità.

Per iniziativa della Sezione culturale della « Migros Ticino » (in collaborazione col Consolato d'Italia, la « Pro-Lugano », la Società del Teatro

Kursaal e la Radio della Svizzera italiana), erano in mezzo a noi i docenti e gli allievi del Conservatorio « Giuseppe Verdi » di Milano.

Avvenimento, dunque, di singolare importanza, come opportunamente ha rilevato il maestro Carlo Florindo Semini di Radio Monteceneri nel cordiale e sentito saluto da lui rivolto agli ospiti.

Dopo le ispirate e applaudite parole del Semini, ha preso la parola Guglielmo Barblan che ha rievocato i fasti e le glorie del sodalizio musi-

cale lombardo. L'oratore ha poi ricordato i nomi salienti dei musicisti che, in qualità di compositori o direttori d'orchestra o strumentisti, dal Conservatorio milanese spiccarono il volo verso la gloria: da Ponchielli a Bottesini, da Puccini a Fumagalli, da De Sabata a Cantelli. È stata quindi la volta dei direttori del Conservatorio che, negli anni più recenti, offrirono alla nobile palestra le loro energie migliori: Pizzetti, Pich Mangiagalli, Ghedini, fino all'attuale, Jacopo Napoli.

Ha quindi avuto inizio il concerto nel nome di Domenico Cimarosa con la sinfonia dall'opera buffa *L'Apprensivo raggirato*, nella quale, a onor del vero, il fecondissimo avversario non dice molto di più di quanto abbia detto in altre sinfonie premesse a innumerevoli sue opere precedenti. E comunque spigliata e scorrevolmente piacevole in alternative di ritmo e melodia che possiamo chiamare premozartiane. Questa sinfonietta, che costituiva un ottimo « avant-goût » programmatico, è stata accolta da scroscianti applausi, ben meritati, del resto, dalla brava orchestra e dal suo giovane quanto promettente direttore, Riccardo Muti.

È stata quindi la volta di Luigi Cherubini con una vera e propria *Sinfonia* in quattro tempi: quella in re maggiore, che è la più nota ed eseguita. Asciutta, cristallina, ineccepibilmente costruita, essa doveva certo piacere più a Haydn che a Beethoven, nonostante la famosa attestazione ammirativa « Vous resterez toujours celui de mes contemporains que j'estime le plus ».

La seconda parte del programma aveva inizio con la *Sonata* per coro

femminile e orchestra sopra le parole « Sancta Maria, ora pro nobis », di Claudio Monteverdi. Originariamente questa *Sonata* era per una voce sola di soprano e orchestra a otto strumenti. Nella versione offerta — una delle tante che ne sono state elaborate — non soltanto la voce solista è diventata coro, ma anche lo strumentale è stato variato in senso realistico moderno. Eccellente l'esecuzione da parte di tutti, e specialmente ammirato il coro femminile, istruito alla perfezione da quel bravissimo maestro che risponde al nome di Giulio Bertola.

Il *Credo in si bemolle*, concertato a quattro voci per coro e orchestra, di Alessandro Scarlatti ha chiuso in bellezza il concerto. Si ritiene sia l'ultima — se non in ordine di tempo, per modestia di proporzioni, — delle sue composizioni sacre; e, a prescindere dall'empito drammatico da cui ogni « credo » è pervaso, questo dello Scarlatti, se pone in evidenza la fluidità inventiva, che gli era caratteristica, per altro verso non riesce completamente a celare il temperamento « operistico » del grande palermitano. La rielaborazione amorevole e intelligente, curata da Jacopo Napoli, non può che averle giovato.

Abbiamo sopra accennato che la sala del Teatro Apollo pullulava di giovani. A loro segnatamente pareva si rivolgersero i « quattro grandi » della musica italiana, quasi a indicare, nel marasma musicale moderno, quale sia il cammino da riprendere perché i loro saggi insegnamenti non vadano irrimediabilmente perduti.

ARNALDO MARCHETTI

## «Arabella» di Strauss al Covent Garden

*Arabella* ha avuto quella che si può chiamare la prima rappresentazione inglese alla fine di gennaio, benché fosse già stata ascoltata a Londra

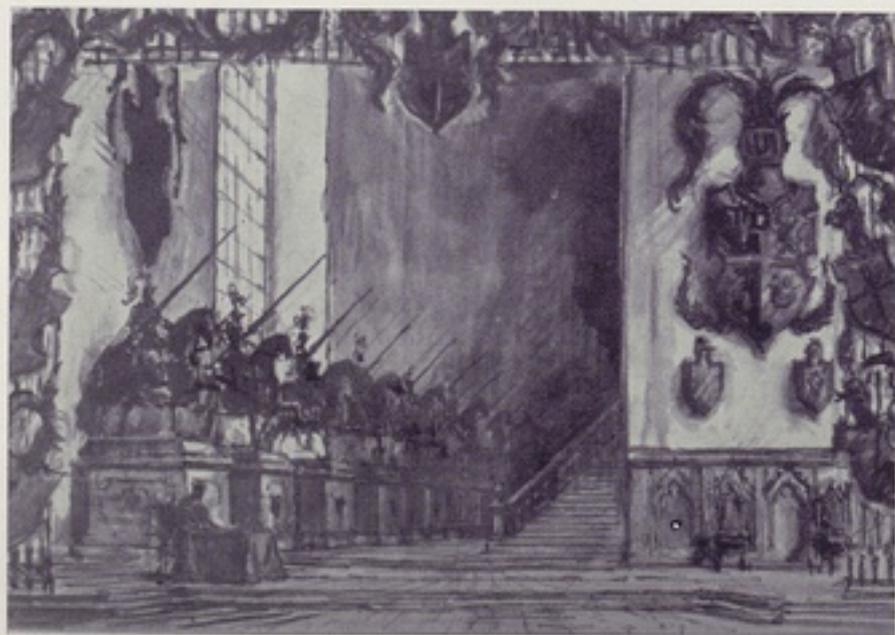
due volte senza tuttavia riscuotere molto interesse. E bisogna riconoscere che la partitura ha confermato una tecnica superiore e una pa-



Guglielmo Tell di Rossini alla Scala. Scene e costumi di Salvatore Fiume per la regia di Sandro Bolechi.



Ernani al Teatro Grande di Brescia. Scene di Nicola Benois, regia di Filippo Crivelli.



dronanza veramente uniche fra le opere di Strauss dell'epoca.

Esaminando l'opera nella prospettiva della produzione straussiana, possiamo scoprire elementi consolidati e fenomeni di progresso. Fra i primi, sui quali c'è poco da dire, l'idioma armonico è il più familiare. Strauss procede per una strada ben studiata da tempo e il linguaggio armonico di *Arabella* è, se mai, meno avventuroso di quello del *Cavaliere della rosa* e meno saporito e sensuale dell'*Elena egiziana*. Anche il ritmo è meno esuberante. Lo stile orchestrale, d'altra parte, è decisamente in regresso. Di fronte al *Cavaliere della rosa* e ai suoi effetti eccezionali di raffinata musica da camera, *Arabella* spiega solo raramente il diluvio dell'orchestra completa: forse l'unico passo è il preludio al terzo atto, un assai realistico ritratto musicale della consumazione dell'amore tra Zdenka e Matteo.

Per lo stile vocale *Arabella* sta in un importante stadio intermedio tra la fase germinale del tipico tono di conversazione di Strauss e la consumata maturità del *Capriccio*. Ma in *Arabella* lo stile non ha ancora trovato consistenza: ci sono due distinti idiomi, uno che si riporta alla eleganza della società contemporanea, l'altro che continua ad asserire una volgarità geniale.

Tuttavia le doti incomparabili di manipolatore contrappuntistico non sono affatto in declino: *Arabella* dimostra al contrario la capacità eccezionale del musicista di assorbire i più piccoli gesti ritmico-tematici in strutture di parti strumentali. Musicalmente parlando l'azione è condotta avanti da un piccolo numero di temi, che sono costantemente modificati, combinati e associati. Quanto agli elementi progressivi di *Arabella* sono rappresentati dall'affatto nuovo atteggiamento nella musica di Strauss di ammettere le risorse della musica folcloristica, il che non trova precedenti nella sua produzione. Se il folclore musicale è il responsabile della formazione di alcuni dei profili musicali più interessanti del nostro tempo, l'avvicina-

mento a esso di Strauss, alla sommità della sua carriera creativa, è stato del tutto diverso da quello, per esempio, di Bartók e di Kodály. Strauss si preoccupa assai di indicare nella partitura che taluni passi sono modellati o imitati su canti popolari slavi — ma rimangono sue proprie invenzioni. Era perfettamente conscio delle possibilità di tale materiale: i passi ispirati a elementi popolari ricorrono sempre nei momenti drammaticamente decisivi, e sono anche musicalmente distinguibili per un trattamento meno complesso, come si vede, per esempio nel monologo di *Arabella* o nei duetti fra *Arabella* e *Mandryka*.

La realizzazione del Covent Garden è stata una delle migliori, da molti anni a questa parte, di un'opera di Strauss. Sul palcoscenico dominavano Lisa Della Casa e Dietrich Fischer-Dieskau, che hanno dato tale fantastica perfezione ai personaggi di *Arabella* e *Mandryka* da superare ogni ottimistica speranza dell'autore. Fischer-Dieskau ha aggiunto uno splendido tratto di verosimiglianza pronunciando il tedesco con un sensibile accento ungherese, realizzando così le intenzioni di Hofmannstahl. Nessuno degli altri interpreti deve essere considerato alla pari di questi due, tutti ad ogni modo hanno fatto del loro meglio: Michael Langdon (*Waldner*), Joan Carlyle (*Zdenka*), Judith Pierce, Josephine Veasey e Alexander Young (*Matteo*).

Nonostante gli impossibili costumi, per i quali si è tentata una troppo esagerata fedeltà stilistica, Peter Rice ha dato prova di una bella fantasia. La regia di Rudolf Harmann è stata sicura e fiduciosa. Ma Solti ha rivelato doti davvero senza confronto di direttore e una grandezza insospettata come interprete di Strauss. L'orchestra dimostrò una rara bellezza di suono, una scrupolosa chiarezza, un'incredibile dolcezza infine nei passi lirici — ritorna alla mente soprattutto il monologo di *Arabella* del primo atto — e un irresistibile slancio nei gai ritmi di valzer.

JOHN S. WEISSMANN

## Arrigo Pedrollo: una figura d'artista

La scomparsa di Arrigo Pedrollo, spentosi nella sua Vicenza il 23 dicembre scorso, rappresenta un avvenimento luttuoso non solo per la numerosa schiera di amici e di discepoli che hanno avuto la fortuna e l'onore di conoscerne ed apprezzarne le grandissime doti d'artista e di uomo, ma è un lutto che colpisce tutto il mondo italiano della musica. Figura dalla modestia e dalla semplicità esemplari, alieno da ogni forma di esibizionismo o da atteggiamenti che tendessero in qualsiasi modo ad imporsi, Arrigo Pedrollo si era da qualche tempo ritirato dalla vita musicale attiva, ed aveva abbandonato non solo la composizione ma anche l'insegnamento, nella quale attività aveva dato per decenni la parte migliore di se stesso, a Milano, a Vicenza, a Padova. E tuttavia sono state, e sono poche le figure di musicisti in Italia, della sua e delle generazioni seguenti, che gli possono stare accanto per ricchezza di temperamento musicale, per vastità e profondità di conoscenza tecnica, e per serietà d'impegno morale nell'esercizio dell'attività di musicista. Nato il 5 dicembre 1878 a Montebello Vicentino (nella stessa cittadina dove egli ha voluto che la sua salma riposasse), rivelò fin dalla prima infanzia spiccatissime attitudini alla musica, sì che il padre, maestro della banda del paese, fu il suo primo insegnante. Trasferitosi al Conservatorio di Milano per completarvi gli studi di composizione, ebbe a maestro Gaetano Coronaro (e a condiscipolo Tullio Serafin); a questa scuola ottenne risultati tanto brillanti che il suo primo lavoro di vaste dimensioni, la *Sinfonia in re minore*, venne eseguita nel giugno 1900 sotto la direzione di Arturo Toscanini. Temperamento di grande versatilità, fu concertista di pianoforte, impegnato in complessi strumentali che lo portarono in *tournees* nelle regioni più lontane (amava ricordare di aver compiuto l'intera traversata transiberiana per un concerto a Vladivostok, sul Pacifico). Fu direttore d'orchestra sicurissimo ed esperto: primo direttore stabile dell'Orchestra della Radio di Milano dal 1928 al 1932 (con questo complesso tenne a battesimo, fra l'altro, la prima esecuzione italiana del *Terzo concerto per pianoforte ed orchestra* di Prokofiev, solista l'autore), fondò a Padova l'Orchestra Sinfonica Tartini, di cui fu il direttore fino a tanto che il complesso non si trasformò nell'attuale gruppo strumentale da camera; e a Padova e con la prediletta Tartini volle dare il concerto di chiusura della sua carriera, il 22 maggio 1956, con un programma quasi interamente dedicato a composizioni sue.

Fu insegnante impareggiabile per sicurezza e profondità di preparazione, e per quella sua capacità di « formare » nello studente il musicista. Chi ha avuto la ventura di essergli allievo, ricorda come egli sapesse trasformare in *musica* ogni esercizio che egli affidava, o che gli veniva sottoposto per la correzione; ricorda anche come egli desse alla lezione la forma di un amabile colloquio, nel quale le esperienze musicali tratte dalla pratica viva della professione, e insieme dallo studio amoroso dei classici musicali, divenivano fonte viva e concreta di un insegnamento d'artista. Nei suoi lunghi anni d'insegnamento al Conservatorio di Milano, al Pollini di Padova (del quale fu direttore dal 1941 al 1959), al Canneti di Vicenza, ebbe ad allievi, fra gli altri, Gianandrea

Gavazzeni, Roberto Lupi, Antonio Beltrami, Claudio Scimone, per ricordare solo quelli fra i più affermati.

Il nome di Arrigo Pedrollo resterà tuttavia legato alla storia della musica italiana per la sua attività di compositore. Non è questa la sede adatta per formulare un giudizio critico complessivo ed esauriente sulla sua produzione; ma basterà affermare che la lettura delle partiture delle opere teatrali e della musica per orchestra e da camera rivela in modo inequivocabile come Pedrollo fosse un temperamento ricchissimo, versatile, padrone assoluto della tecnica musicale, che egli riusciva a piegare docilmente e magistralmente alle proprie esigenze espressive; in maniera tuttavia non violenta e tendente all'enfasi, ma invece con un aristocratico senso di controllo, con un signorile dominio della forma e della materia sonora. Inneonato direttamente nella tradizione musicale italiana (e ben evidenti sono nella sua musica le eredità di Verdi e di Puccini), egli è stato egualmente aperto nei confronti delle voci d'oltralpe, tanto verso la produzione operistica di Wagner e a quella operistica e sinfonica di Richard Strauss, quanto verso quella di Berlioz, Fauré, Debussy. Il valore dell'opera di Pedrollo consiste nell'aver dato una forma propria e sicura a un linguaggio aperto a influssi tanto diversi; un linguaggio che è ben suo, e con il quale egli ha detto una parola autentica e sincera, limpidamente persuasiva; è il linguaggio de *La Veglia* (1920), de *L'Uomo che ride* (1920), della *Maria di Magdala* (1924), che egli prediligeva fra tutte le sue creazioni, di *Delitto e castigo* (1926), de *L'Amante in trappola* (1936), dell'ancor inedito *Giglio di Ahi* (1948); è il linguaggio che, nelle sue linee essenziali, si mantiene intatto dalla giovanile *Sinfonia in re minore*, cui abbiamo già accennato, attraverso la varia produzione sinfonica e da camera (ricordiamo in particolare il *Concerto per pianoforte e orchestra* e il *Dialogo della Divina Provvidenza di S. Caterina da Siena*, 1951) fino al poema sinfonico *Icaro*, l'opera che forse meglio di ogni altra riflette, nella sua realizzazione più ancora che nel concetto che l'ha ispirata, la visione della vita, serena ed aperta, ma allo stesso tempo profondamente impegnata, che ebbe Arrigo Pedrollo.

Ora che Egli ci ha lasciati per sempre, rimane a chi ha avuto l'onore di essergli stato vicino il rimpianto e il ricordo per tutto il bene da lui ricevuto, a tutti coloro che credono nei valori dello spirito, la lezione altissima di un artista che ha seguito, nel suo agire, solo e sempre i dettami della propria coscienza.

PIERLUIGI PIETROBELLI

## Carlo Gatti ci ha lasciato

È spirato in Milano il 3 marzo il compositore e musicologo Carlo Gatti. Di lui e della sua opera abbiamo recentemente detto nell'occasione della pubblicazione de *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte*, vero compendio dell'amore suo infinito e della sua dedizione di studioso e artista al teatro nel quale aveva passato la maggior parte della sua lunga, faticata, ma anche ricca di soddisfazioni, vita di innamorato della musica. Con lui sparisce una

caratteristica figura dell'ambiente musicale cittadino, al quale seppe sempre dare il calore del suo entusiasmo e che ha saputo guidare con fermezza e coraggio, sia dalla cattedra del Conservatorio, sia dalla sovrintendenza della Scala, ma soprattutto con l'esempio della produzione e dei volumi pubblicati e della inesauribile volontà di fare sempre meglio, di qualunque cosa si occupasse. Un monito per chi resta.

## Lettera da Lucca

### Dal Concerto grosso a quello solistico

Martedì 23 febbraio, il quarto e ultimo concerto, a chiusura della serie, di questa prima annata (1964-65) della neo Associazione Musicale Lucchese, ha avuto eccezionalmente per sede e cornice il neoclassico Teatro Comunale del Giglio, nell'entusiastico intento di offrire al pubblico, fuor dell'*hortus clausus* del sodalizio, il destro di porsi a contatto — volendolo — con un « saggio » delle manifestazioni dell'Associazione.

Il programma imperniato sul concetto della evoluzione compiuta da quel determinato tipo di composizione chiamato *Concerto* — vale a dire dal *Concerto grosso* al *Concerto virtuosistico o solistico* — era ben congegnato e sufficientemente indicativo, in quanto a scelte di esempi di musiche e di autori. Concetto che ribadisce il fine dell'Associazione Musicale Lucchese: non edonistico o di mero godimento estetico, ma, prevalentemente se non esclusivamente, storico-culturale. Scendendo ai particolari del programma (tre lucchesi, un tedesco, due austriaci): il *Concerto grosso op. 2 n. 1 in do magg.* (per 2 violini e orchestra) di quel Giovan Lorenzo Gregori (Lucca 1663-1747), violinista e compositore, cui viene attribuita la prerogativa d'aver definito — per il primo (1689) — concetto e forma del Concerto grosso, come indicazione del *tutti* dell'orchestra a contrasto col *concertino*. Ha fatto seguito di Francesco Geminiani (Lucca 1687-Dublino 1762) il *Concerto grosso op. 3 n. 6 in mi min.* (per due violini, viola, violoncello e orchestra), in cui il *concertino* si articola non più su due, ma su quattro strumenti. Chiudeva la prima parte del programma l'ultra celebre *Doppio concerto in re min. per 2 violini e orchestra* di J. S. Bach, dove ci si trova al cospetto d'un *quid medium*, quasi anello di congiunzione, tra il Concerto grosso e il

Concerto solistico, nello specifico rapporto tra la funzione dei 2 violini solisti e quella dell'orchestra. La seconda parte del programma comportava il *Concerto in mi bemolle magg. K. 495* (anno 1786) per corno e orchestra (archi, 2 oboi, 2 corni: ridotta dall'Handt a orchestra di soli archi) di W. A. Mozart dove la forma del Concerto grosso ha ceduto totalmente il campo a quella del Concerto virtuosistico e solistico. Di Luigi Boccherini il *Concerto in re magg. op. 27 (Frère) per flauto e orchestra*, le cui caratteristiche formali sono, suppergiù, quelle del precedente mozartiano, suo coevo con molta probabilità. Infine di F. J. Haydn la *Sinfonia n. 36 in mi bemolle magg. (con violino e violoncello obbligati)*, vale a dire una « Sinfonia concertante » per due strumenti solisti, in cui i caratteri del Concerto grosso qui e là, embrionalmente, riaffiorano, ma già metamorfosati ed evoluti. Dobbiamo aggiungere che il *clou* esecutivo è risultato il *Concerto* di Mozart per corno e orchestra, nel quale il celebrato cornista Domenico Ceccarossi — espressamente invitato da Roma per eseguirlo — si è immediatamente cattivata la cordiale simpatia del pubblico che, alla fine, gli ha decretato una vera ovazione. Pari sorte è spettata al bravo flautista Francesco Giampietro, venuto, per l'occasione... boccheriniana, da Firenze. Hanno assolto i compiti rispettivamente loro assegnati — nelle composizioni di Gregori, Geminiani, Bach e Haydn — i violinisti Orinto Barbetti e Giovanni Barsanti, il violista Ivo Arata, il violoncellista Massimo Godoli, appartenenti tutti all'Orchestra da Camera dell'Associazione Musicale Lucchese. Si può rilevare che una maggiore maturazione esecutiva avrebbe — qua e là — giovato ai singoli risultati estetici. Comunque, vive e meritate manifestazioni di plauso all'indirizzo degli esecutori volenterosi e specialmente a quello del multiforme, ingegnoso, infaticabile Herbert Handt, nella veste di concertatore e direttore e di paziente appassionato ricercatore di partiture.

GUIDO MAROTTI

## Musica e Musicisti

### L'Opera in Italia

\* Il TEATRO REGIO DI TORINO annuncia la propria stagione lirica, che si svolgerà dal 2 marzo alla fine di maggio. Saranno rappresentate le opere: *Rigoletto*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Fidelio*, *La Traviata*, *Parsifal*, *Madama Butterfly*, *Wozzeck*, *Carmen* e *La Gioconda*. Le dirigeranno: Mario Rossi, Efreim Kurtz, Alberto Erede, Lovro von Matačić, Gianfranco Rivoli e Francesco Molinari Pradelli. Fra gli interpreti si annoverano: Renata Scotto, Renato Cioni, Aldo Protti, Luigi Alva, Sesto Bruscantini, Liane Synek, Anna Moffo, Fritz Uhl, Antonietta Stella, Mario Basiola jr., Fiorenza Cossotto, Gastone Limarilli, Marcella De Osma e Adriana Lazzarini. Coreografa e prima ballerina è Susanna Egri e fra i bozzettisti si ricordano: Nicola Benois, Peter Hall e Mischa Scandella.

\* Carlo Felice Cillario ha diretto al TEATRO DELL'OPERA DI ROMA l'11 febbraio uno spettacolo che riuniva nella sola serata *Didone e Enea* di Henry Purcell e *Pantea* di Gian Francesco Malipiero. *Didone e Enea*, per la regia di Beppe Menegatti e con coreografia di Claude Newmann, è stata interpretata da Marguerite Willauer, Alberto Rinaldi, Adriano Martino, Myriam Pirazzini e Fernanda Cadoni. Scene e costumi erano di Fabrizio Clerici. Interpreti di *Pantea*: Carla Fracci e Teodoro Rovetta; regia di Menegatti, coreografia di Loris Gaj, scene e costumi di Ezio Frigerio.

\* *La Pulce d'oro* di G. F. Ghedini è stata rappresentata al COMUNALE DI BOLOGNA il 5 e 7 febbraio con la direzione di Gianfranco Rivoli e la regia di Luciana Novaro, interpretata da Laura Zanini, Maria Luisa Zerì, Otello Borgonovo e Carlo Franzini. Nello stesso mese è stata quindi eseguita al Comunale di Modena e al Verdi di Ferrara.

\* *Uno Sguardo dal ponte* di R. Rossellini è stato eseguito a Trieste il 12, 14, 16 e 19 febbraio, sotto la direzione di Nino Verchi e con la regia di Franco Rossellini. *La Guerra*, pure di Rossellini, è stata rappresentata a Mantova il 24 febbraio, diretta da Sergio Massaron e con regia di Augusto Cardi.

\* Al SOCIALE DI MANTOVA, diretta da Sergio Massaron, è stata rappresentata *La Medium* di Menotti.

\* *Miseria e nobiltà* di Jacopo Napoli è andata in scena il 2 marzo al TEATRO BELLINI DI CATANIA. Ha diretto Ugo Rapalo, per la regia di Vittorio Viviani e l'interpretazione di Laura Zanini, Celestina Casapietra, Cecilia Fusco, Silvana Zanoli, Giovanni Amodeo, Antonio Pirino, Ferdinando Lidonna e Otello Borgonovo.

\* *Il Cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota è stato rappresentato il 20 e 27 febbraio al Petruzzelli di Bari, con la direzione di Federico Del Cupolo, la regia di Carlo Acly Azzolini e l'interpretazione di Eugenia Ratti, Edith Martelli, Ottavio Garaventa, Alfredo Mariotti e Federico Davia.

### L'Opera all'estero

\* Samuel Barber, su commissione della Ford Foundation, è invitato a scrivere un'opera per l'inaugurazione del METROPOLITAN al LINCOLN CENTER nel 1966. Ha scelto come argomento *Antonio e Cleopatra* di Shakespeare e ha incaricato Franco Zeffirelli di stendergli il libretto. Lo stesso Zeffirelli sarà scenografo e regista della propria opera, che sarà affidata per la direzione a Thomas Schippers e per l'interpretazione a Leontyne Price.

\* Il festival lirico-drammatico di WIESBADEN avrà inizio il 1° maggio con *Fidelio* di Beethoven, seguito da *Caterina Ismailova* di Sciostakovic. In seguito la FENICE DI VENEZIA presenterà *Trovatore* e *Jerusalem* di Verdi, con la regia di Jean Vilar. *Jerusalem* è una novità per la Germania. Le rappresentazioni proseguiranno con *Boris, Principe Igor* e uno spettacolo di balletto, tutti eseguiti dall'OPERA NAZIONALE DI SOFIA, mentre il corpo di ballo dell'OPERA DI AMBURGO il 15 maggio darà uno spettacolo con musiche di Schubert, Bizet, Hindemith, Mincus e altri, con coreografia di Balanchine.

\* La DALLAS CIVIC OPERA collaborerà con la Kansas City Performing Arts Foundation per la rappresentazione del *Giulio Cesare* di Händel. L'opera sarà rappresentata il 21, 23 e 26 maggio a Kansas City per essere ripresa il 19 e 21 novembre a Dallas. L'esecuzione sarà affidata alla direzione di Nicola Rescigno e alla regia di Lawrence Kelly, mentre i costumi saranno di Peter Hall. Tra gli interpreti: Ezio Flagello, Lydia Marimpietri, Giorgio Tozzi, Mario Petri, Oralia Dominguez, Nicola Zaccaria e la prima ballerina Marina Svetlova. La coreografia sarà di Luciana Novaro e le scene di Gianni Polidori.

\* La traduzione tedesca di *Un Ballo in maschera*, compiuta da Joachim Popelka e Georg C. Winkler, sarà rappresentata il 1° maggio prossimo a BRAUNSCHWEIG, con regia di Federik Mirdita. Si prevedono inoltre le rappresentazioni in lingua tedesca a Graz (traduttore G. C. Winkler) di *Attila*, alla Deutsche Oper am Rhein del *Trovatore* (traduz. di Popelka-Winkler) e a Mainz del *Don Carlo* (traduttore Hans Swarowsky). Alla fine di maggio *I Puritani* di Bellini saranno rappresentati a Braunschweig nella traduzione tedesca di H. Esser e H. Matiassek.

\* La prima esecuzione di *Traumspiel* di Aribert Reimann avrà luogo a Kiel il 9 aprile prossimo.

\* La nuova opera di Bernd Alois Zimmermann, *Die Soldaten*, è stata rappresentata a Colonia il 15 febbraio scorso.

\* Una nuova opera di Karl-Birger Blomdahl, *Der Herr von Hancken*, sarà rappresentata all'OPERA REALE DI STOCOLMA nel settembre prossimo, durante lo Stockholm-Festival.

\* Il TEATRO MUNICIPALE DI LUSSEMBURGO, uno dei più moderni del mondo, avrà una compagnia stabile. Nel febbraio scorso l'Opera Reale di Gand vi ha rappresentato *Boris Godunov* di Mussorgski e *L'Opera da tre soldi* di Kurt Weill. (N. K.-M.)

\* Herbert von Karajan vuole organizzare a Ginevra una « Chaine des grands Opéras », con l'adesione dei teatri di Ginevra, di Amburgo, di Berlino e della Scala. L'esordio è previsto per l'ottobre 1966 e sono previsti pure spettacoli televisivi e incisioni. (N. K.-M.)

\* *One Christmas long ago*, la nuova opera di William Mayer, è stata eseguita a Filadelfia e ripresa ad Atlanta. In settembre verrà rappresentata a Helsinki. (N. K.-M.)

## Il Balletto

\* Sotto l'egida dell'A.D.A.C. e della Società Filarmonica di Bruxelles, il Balletto Ufficiale Olandese « Nederlands Dans Theater » ha rappresentato con molto successo al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles il balletto-oratorio *Carmina Burana* di Orff, con coreografia di John Butler, *Madrigalesco* di Vivaldi, coreografo Benjamin Harkarvy, *Wedding Cake* di Saint-Saëns, coreografo Job Sanders e *Opus 12* di Bartók su coreografia di Han van Manen. (N. K.-M.)

\* Rebekah Harkness, discendente dei fondatori della Standard Oil, che già manteneva negli Stati Uniti la compagnia di Jérôme Robbins, intende ricostituire a Cannes la celebre compagnia del Ballet de Cuevas, affidandone la direzione a Georges Skibine. (N. K.-M.)

\* Ad Adelaide, in Australia, l'Australian Ballet ha eseguito per la prima volta il 18 febbraio *Yugen*, su musica

del giapponese Yuzo Toyama e con coreografia di Robert Helpman. (N. K.-M.)

\* Al Bolscoi prima esecuzione del balletto *Leili e Medjoun* di S. Balassanian, su coreografia di Kassian Goleizovski e per l'interpretazione di Raissa Stroutchkova e Vladimir Vassiliev. (N. K.-M.)

\* L'OPERA DI VIENNA annuncia per il giugno prossimo la prima esecuzione di *Tanzwalzer* di Busoni ridotto a balletto.

\* Al TEATRO MASSIMO DI PALERMO il 29 gennaio scorso è stato realizzato un balletto sulla musica della *Rapsodia in blu* di George Gershwin, per la coreografia di Ugo dell'Ara e l'interpretazione di Vera Markovic e Alfredo Korner. Ha diretto Pierluigi Urbini.

\* *Romeo e Giulietta* di Prokofiev, nell'interpretazione del TEATRO DI SARAJEVO, è stato eseguito al Comune di Bologna, a quello di Reggio Emilia, a Novara, Ferrara e Mirandola.

## Musica da Concerto

\* La prima esecuzione della *Messa dei poveri*, per soli, coro e organo, di Edoardo Farina, ha avuto luogo il 9 febbraio presso il Conservatorio di Milano, a cura della Società del Quartetto, con grandissimo successo. Dirigeva Giuseppe Bertola.

\* Pierre Boulez ha diretto a Parigi, al DOMAINE MUSICAL, l'ultima composizione di Olivier Messiaen, *Couleurs de la cité céleste*, per pianoforte solo, orchestra di fiati, tre clarinetti, tre silofoni e percussioni metalliche.

\* Pierre Fournier ha eseguito per la prima volta ad AMBURGO il *Concerto per violoncello e orchestra* di Jean Martinon. Dirigeva l'autore.

\* L'Ente Autonomo del TEATRO COMUNALE DI FIRENZE prosegue la stagione sinfonica 1964-65, dal marzo all'aprile con concerti diretti da André Cluytens, Otto Klemperer, Carlo Zecchi, Ferdinand Leiner ed Ernest Bour, durante i quali si esibiranno i solisti Wilhelm Kempff, Enriqueta Tarrés, Federico De Sanctis,

Gundula Janowitz, Hilde Rössel-Majdan, Sviatoslav Richter, Robert Casadesu e Isaac Stern.

\* Il celebre Quartetto Smetana celebrerà il ventesimo anniversario della sua fondazione tenendo un importante ciclo di concerti nelle città cecoslovacche dall'ottobre al dicembre 1965.

\* Ispirandosi a una novella di Tomasi di Lampedusa, *La sirena Ligea*, Grete von Zieritz ha composto una *Scena per violino e pianoforte*, che è stata eseguita dal violinista Hans Dünschede e dall'autrice al pianoforte nel Palazzo Municipale di Berlino.

\* Il 10 febbraio presso la Società del Giardino di Milano ha esordito il nuovo complesso d'archi diretto da Maurizio Pasquali con un programma di musiche di Monteverdi, Corelli, A. Scarlatti, Bach, Schubert e Vivaldi.

\* Il 26 febbraio a Zurigo il soprano Ingeborg Hallstein ha eseguito per la prima volta la *Cantata della fiaba estrema* di Hans Werner Henze, con il Singkreis e il Collegium Musicum, sotto la direzione di Paul Sacher.

\* *Vier Miniaturen*, per soprano, oboe d'amore, arpa e celesta, di Heinz Holliger, sono state eseguite il 21 marzo a Berna da Ursula Holliger e dall'autore (oboe d'amore).

\* *Elytres* di Lukas Foss è stata eseguita il 26 marzo a Colonia dalla Rheinisches Kammerorchester, sotto la direzione di Thomas Baldner.

\* Il 30 marzo la *Sinfonia* di Anthony Gilbert è stata eseguita per la prima volta a Londra dalla English Chamber Orchestra, diretta da John Carewe.

\* L'Orchestre National de Belgique, sotto la direzione di A. Cluytens, terrà in maggio una serie di concerti in Spagna e Portogallo. Verranno eseguite, tra l'altro, la *Symphonie di Jef Maes* e la *Symphonie Breughel* di Raymond Chevreuille. (N. K.-M.)

\* L'Orchestra Nazionale di Monaco, più che centenaria, nella prossima stagione compirà una *tournee* negli Stati

Uniti e nel Canada, sotto la direzione di Louis Frémeaux. (N. K.-M.)

\* Bruno Maderna ha diretto al Domaine Musical de Paris la prima esecuzione di *Paraboles* di Paul Mefano e della sua propria composizione *Concerto pour hautbois*. Le musiche hanno molto interessato l'uditorio e il Maderna si è confermato ottimo direttore. (N. K.-M.)

\* Prima esecuzione a Radio-Sottens il 18 febbraio di *Symphonie prophétique sur un texte d'Esaié* di Perrenoud e della cantata *Michel-Angelo*, per soli, due cori e orchestra, di Haug. (N. K.-M.)

\* Il 6 marzo è stata eseguita per la prima volta *Ikarus*, sinfonia con cori, soprano e baritono di Ludwig Derleth a Bielefeld. Dirigeva Martin Stephani. (N. K.-M.)

## Festival

\* L'HOLLAND FESTIVAL pubblica il programma preliminare della sua diciottesima manifestazione che si terrà dal 15 giugno prossimo al 15 luglio. Sono previste le rappresentazioni delle seguenti opere: *Don Giovanni* di Mozart, *Le Pescatrici* di Haydn, *Jean Léveq* di Guillaume Landré e *Don Droom* (Il Sogno) di Ton de Leeuw, che saranno dirette da Carlo Maria Giulini, Alberto Erede e Bruno Maderna. Inoltre sono previsti concerti della Cleveland Orchestra, della Concertgebouw Orchestra, della Hague Residentie Orchestra, della Radio Philharmonic Orchestra e della Rotterdam Philharmonic Orchestra; nonché altre manifestazioni, tra cui spettacoli di balletto del Netherlands National Ballet, del Netherlands Dance

## Anche Pariso Votto

Il 10 marzo è spirato a Firenze il maestro Pariso Votto. Dopo essere stato segretario dell'Orchestra Stabile Fiorentina e sovrintendente del Comune di Bologna, dal 1944 fu Commissario straordinario e dal 1946 sovrintendente del Comunale di Firenze. Al Teatro Comunale diede tutta la sua fervida attività, promovendone la ricostruzione e organizzando le tournées dei complessi del Maggio Musicale Fiorentino.

Theatre e della Paul Taylor Dance Company.

\* Il 18° FESTIVAL INTERNAZIONALE DI BESANCON avrà luogo dal 2 al 12 settembre prossimo. Sotto la direzione di Ozawa, Prêtre, Dorati, Mehta e Sawallisch, saranno eseguite composizioni nuove di Henri Dutilleux, Antal Dorati, Jean Martinon e Pierre Villette.

\* Al FESTIVAL DI SALISBURGO, dal 26 luglio al 31 agosto, saranno rappresentate le opere: *Boris Godunov*, con regia di von Karajan, *Così fan tutte*, *Il Ratto del serraglio*, *La Finta giardiniera* di Mozart, *Arianna a Nasso* ed *Elettra* di Strauss e *Macbeth* di Verdi. Quattro serate saranno affidate al New York City Ballet, diretto da Balanchine, e i concerti sinfonici saranno sostenuti dall'Orchestra Filarmonica di Vienna e dall'Orchestra di Stato di Dresda. Parteciperanno i direttori: Claudio Abbado, Karl Böhm, Bernhard Conz, Herbert von Karajan, Rafael Kubelik, Zubin Mehta, Bernhard Paumgartner, Kurt Danderling, Wolfgang Sawallisch e George Szell.

\* Il FESTIVAL 1965 DI AIX EN PROVENCE annuncia la rappresentazione nel prossimo luglio delle opere: *Il Flauto magico* e *Così fan tutte* di Mozart, *Orfeo* di Monteverdi, *Histoire du soldat* di Stravinski e *Il Barbiere di Siviglia* di Rossini. Si terranno pure una serie di concerti, durante i quali saranno eseguite la *Messa dell'incoronazione* di Mozart e la *Messa di Requiem* di Verdi. Si esibiranno pure il coro da camera Smith-Princeton, I Musici, Byron Janis, Régine Crespin e Igor Oistrakh.

\* La New York Philharmonic-Symphony Orchestra terrà in luglio un festival di tre settimane, dedicato alla musica francese e americana. Si terranno 10 concerti sotto la direzione di Munc, Milhaud, Bernstein, Copland e Lukas Foss. (N. K.-M.)

## Concorsi nazionali e internazionali

L'AIDEM, Associazione Italiana Diffusione Educazione Musicale, di Firenze indice il 2° Concorso Internazionale per Giovani Direttori d'Orchestra. Si svolgerà presso la sede dell'AIDEM nel secondo trimestre del 1965. Vi possono partecipare i giovani di ambo i sessi che al 1° gennaio 1965 non abbiano superato i 35 anni. La commissione esaminatrice sarà composta da un funzionario del Ministero del Turismo e dello Spettacolo (come osservatore), da un Presidente e da sei membri di fama internazionale. Si avranno due selezioni e una prova finale. Il primo premio è di 1 milione, il secondo di 500.000 lire e il terzo di 200.000 lire. A tutti gli ammessi alla prova finale sarà rilasciato un attestato. Il complesso orchestrale sarà costituito dall'Orchestra da Camera di Palazzo Pitti. Le domande dovranno pervenire alla sede dell'Associazione (Via Maggio 39, Firenze) entro il 30 aprile 1965.

Il 12° Concorso Internazionale di Canto di Tolosa si svolgerà dal 26 settembre prossimo al 2 ottobre. Per informazioni rivolgersi al Secretariat du Concours - Donjon de Capitoile - Toulouse (Francia).

Il 21° Concorso Internazionale di Esecuzione Musicale di Ginevra si terrà dal prossimo 18 settembre al 2 ottobre per le categorie di canto, pianoforte, violino, clavicembalo e corno. Sono ammessi giovani di ogni paese con i seguenti limiti di età: pianisti e violinisti da 15 a 30 anni; le cantanti e i cornisti dai 18 ai 30; i cantanti dai 20 ai 32; i clavicembalisti da 18 a 32 anni. L'importo totale dei premi ammonta a Fr. svizzeri 46.250 e le iscrizioni sono aperte fino al 1° luglio 1965. Il concorso è organizzato in collaborazione con Radio Ginevra e con l'Orchestra della Svizzera romanda. Per informazioni: Segreteria del Concorso, Conservatorio di Musica, 1200 Ginevra.

Il Festival Primavera di Praga organizza anche un Concorso Internazionale per Organisti dal 2 al 14 maggio 1966. I partecipanti devono avere da 18 a 32 anni e le domande d'iscrizione devono pervenire entro il 31 dicembre 1965 al Secretariat du Festival International de Musique Printemps de Prague, Dum umelcu, Praha 1. E compreso anche un Concorso di improvvisazione, ma la partecipazione non è obbligatoria.

Sotto gli auspici del Comune di Trieste e con l'organizzazione del Conservatorio « Tartini » viene bandito per il 1965 il IV Concorso Internazionale « Premio Città di Trieste » per una composizione sinfonica. Riservato a una composizione sinfonica, con o senza solisti, inedita e mai eseguita, prevede un 1° premio di 2 milioni, un 2° di 750.000 lire e un 3° di sola esecuzione. Ogni composizione dovrà essere contrassegnata da un motto e accompagnata da una busta chiusa con le generalità dell'autore. I lavori devono pervenire alla Segreteria del Concorso presso il Conservatorio « Tartini » entro il 16 ottobre 1965. Il giudizio sarà proclamato il 26 ottobre.

L'annuale festival di Granada comprenderà quest'anno anche un concorso per il Premio Alhambra di composizione. Per informazioni rivolgersi alla Dirección de Bellas Artes, 34 Alcalá, Madrid. (N. K.-M.)

## Nuove Musiche

**Gian Francesco Malipiero: Quartetto per Elisabetta (8° Quartetto).** Ed. Ricordi.

Il *Quartetto per Elisabetta* (8° Quartetto), composto da Gianfrancesco Malipiero ad Asolo nell'aprile del 1964, è, almeno a quanto ci consta, l'ultima fatica del maestro veneziano e si inserisce, come è logico, in quel processo di graduale acquisizione dello spazio cromatico che egli ha voluto perseguire in questi ultimi anni. Processo che però, già da più parti lo si è avvertito, non sposta di un millimetro l'indipendenza spirituale di un compositore che sempre, e oggi più che mai, ha fatto quella che in gergo sportivo si direbbe « la sua corsa ».

La fase aperta dalle *Fantasie concertanti* del '54, ove Malipiero sorprese musicisti e critici utilizzando senza preavviso serie dodecafoniche peraltro non sviluppate in senso rigorosamente seriale, pare acquisita ormai senza fatica e ha perso quell'alone « sperimentale » e provvisorio che qualcuno, incautamente, si era affrettato ad attribuirgli.

Il *Quartetto per Elisabetta*, presumibilmente composto di getto, si avvale di quella manualità strumentale istintiva e certo non distillata che ormai da tempo si riconosce come tipica dell'arte di G. F. Malipiero. La vicenda sonora si configura in un solo, ininterrotto movimento, articolato però interamente in sezioni mosse alternate con più pacate figurazioni. Questo lavoro, alieno da tematismi accentuati, si basa su di un linguaggio atonale (seppure non immune da reminiscenze tonali e modali) che evita estesi procedimenti contrappuntistici a carattere imitativo ed è altresì sganciato da qualsiasi soluzione formale prefigurata. Curiosa la serie delle « cadenze » dei singoli strumenti (misure 171-180): cadenze dal contenuto più virtuosistico che di recitativo, in quanto immesse successivamente in un contesto strumentale ben definito ritmicamente. Così pure da rilevare sono le zone di più ricercata concezione timbrica, come l'episodio posto al termine delle cadenze, svolto sulla quarta corda e ricco di « glissati »; o il precedente « Non troppo lento » (misure 125-140), caratterizzato da una serie di tremoli sul ponticello che sfocia al culmine in angolose sonorità, sfaccettate anche ritmicamente.

A. GENTILUCCI

**Mario Zafred: Metamorfofi per pianoforte e orchestra.** Partitura e riduzione per due pianoforti. Milano, Ricordi, 1964.

Mario Zafred è indubbiamente da porsi tra i compositori contemporanei che più hanno contribuito, per numero e qualità stilistica, alla letteratura per strumento solista e orchestra. Nella sua vasta produzione sinfonica figurano, dal 1951 a oggi, undici concerti solistici dedicati a vari strumenti: 2 per flauto, 2 per viola, uno per violino, uno per trio (violino, violoncello e pianoforte), uno per arpa, uno per violoncello, uno per due pianoforti, e, infine, due per pianoforte, vale a dire il *Concerto* composto nel 1957, e le presenti *Metamorfofi*. Queste ultime, scritte nel 1963, immediatamente dopo la seconda opera *Wallenstein*, in cartellone questo mese all'Opera di Roma, sono state eseguite per la prima volta all'Auditorium del Foro Italico di Roma nell'aprile 1964, avvalendosi dell'interpretazione solistica dell'autore medesimo. Appetto alla produzione anteriore, le *Metamorfofi* offrono la testimonianza di un nuovo orientamento dell'evoluzione stilistica di Zafred, implicito nell'evidente ricerca di nuovi moduli strutturali e nell'assunzione di un idioma musicale tendente ad esplorare il mondo sonoro dodecafonico, pur rifiutando il rigore costruttivo della serialità. Il titolo prescelto dall'autore è di per sé indicativo della complessa strutturazione del pezzo, impostato, nella sua tonalità, sulla costante trasfigurazione di una cellula tematica-base, assai lineare, enunciata all'inizio del *Sostenuto* introduttivo del primo tempo. Da tale nucleo originario prendono l'abbrivo trasmutazioni e germinazioni svariatissime, ora libere ora severe, che danno vita a una densa e variata trama di relazioni sonore.

Nelle sue linee esteriori la composizione si configura come un tripartito concerto per pianoforte e orchestra. La citata introduzione (*Sostenuto*), caratterizzata tema-

ticamente da una serie di motivi scaturiti dall'inciso originario, conduce, attraverso un breve episodio Mosso, riservato al pianoforte solista, al primo tempo, un Allegro giusto, contraddistinto, peraltro, da una costante mobilità agogica e concluso, gagliardamente, da accordi secchi e vibrati. Il secondo tempo (*Largo e disteso*) inizia con un arioso episodio affidato all'orchestra, seguito da un passo di intensa espressività del pianoforte. Dopo una sezione centrale in movimento Allegro, si ha un ritorno al *Largo e disteso* iniziale. Nella sua intensa e soave cantabilità questo tempo riflette una *Stimmung* squisitamente lirica. Quattro misure in movimento lento danno l'avvio al terzo tempo (*Allegro vivo*), un brano di carattere spigliato e ricco di vita ritmica, che costituisce sostanzialmente una ripresentazione, in forma maggiormente elaborata, degli elementi tematici generati in precedenza dall'inciso fondamentale.

F. BROUSSARD

**Edoardo Farina: Messa dei poveri per soli, coro e organo.** Partitura. Milano, Ricordi, 1964.

Edoardo Farina, il giovane compositore di cui « Musica d'Oggi » ha recentemente presentato la *Sonata per orchestra detta « la battaglia »*, ha composto la *Messa dei poveri* nel 1961, appena ventiduenne, redigendone due versioni, una per soli, coro e organo, l'altra, non ancora edita, per soli, coro e strumenti (fiati e organo).

Di concezione concertistica, non perciò meno pregna di spiriti liturgici, la *Messa* rivela nella particolare impostazione e nella stringatezza che la distingue uno dei motivi del suo titolo: è in effetti una Messa umile, a volte, come nel Kyrie e nell'Agnus Dei, di un'umiltà addirittura « francescana ». La denominazione è stata appunto suggerita all'autore pensando, per contrasto, a talune messe ottocentesche piene di fasto e solennità, o a certa imperturbabilità di accenti delle antiche messe polifoniche. Qui invece, va riconosciuto subito, non v'è traccia di impassibilità emotiva: il testo è costantemente rivissuto con vivida partecipazione umana, massimamente nei punti di maggiore intensità lirica del Credo (*Genitum; Incarnatus; Crucifixus*) e, in generale, nei soli.

La Messa si avvale convenientemente di una scrittura ora omofona ora polifonica (nelle parti polivoche è manifesto l'ascendente della polifonia arcaica): opportuni motivi di varietà suggeriscono l'alternanza di differenti disposizioni vocali. Articolata nelle cinque tradizionali parti dell'*Ordinarium*, essa presenta un Kyrie a due voci conciso e lineare, seguito da un vivace Gloria di struttura prevalentemente omoritmica; al centro un solenne Credo, che affida alcuni versetti alla declamazione salmodica del coro, cui succede un suggestivo Sanctus a cappella; per finire, un sereno Agnus Dei che si rifa tematicamente all'iniziale Kyrie, pur differenziandosene per colore vocale e per movimento.

F. BROUSSARD

**Goffredo Petrassi: Colori del tempo per canto e pianoforte.** Ed. Ricordi.

Le due liriche per canto e pianoforte raccolte sotto il titolo « Colori del tempo », su versi di Vincenzo Cardarelli, portano la data del 1931 e furono perciò composte da Goffredo Petrassi a ventisette anni, nello stesso anno in cui vide la luce l'*Overture da concerto* e l'anno prima del quasi clamoroso apparire della *Partita per orchestra*.

Musica giovanile, con molti caratteri riferibili appunto alla prima stagione creativa del compositore romano (pensiamo soprattutto alla costruttivistica impostazione della parte pianistica e all'aspetto armonico spesso quarteggiante). Ma mentre la scrittura strumentale non presenta movenze inconsuete, la parte vocale, specialmente nella seconda lirica (« Un mattino ») si giova di un recitativo animatissimo, ricco di impennate liriche e di grande libertà ritmica, con già frequente uso di figure irregolari.

A. GENTILUCCI

## Nuovi dischi

**Mario Panunzi: Concerto per orchestra. Sarabanda - Danza del sacrificio.**

**Paul Muller-Zurich: Concerto per due violini, orchestra d'archi e clavicembalo op. 61.**

Philips G 04401 L

Proseguendo la meritoria opera di diffusione della musica contemporanea la Philips presenta ora questo disco comprendente alcune composizioni dell'italiano Mario Panunzi e dello svizzero Paul Muller-Zurich.

Mario Panunzi (1907), romano, ha studiato nella città natale con Dobici, ha fatto per anni il maestro sostituto al Teatro dell'Opera e inaspettatamente è stato premiato al Marzotto del '60 per un *Concerto per orchestra* contenuto nel disco assieme alla *Sarabanda e Danza del sacrificio* dello stesso autore. Al linguaggio del musicista, fedele a modi vagamente respighiani e basato su di un evidente modalismo gregorianeggiante, non giovano certo i facili effetti di origine cinematografica di cui si compiace spesso e volentieri, si direbbe con assoluta noncuranza per la coerenza stilistica.

Paul Muller-Zurich (1898), professore di teoria musicale al Conservatorio e all'Università di Zurigo, compositore assai stimato e direttore d'orchestra, è presente nel disco con un *Concerto per due violini, orchestra d'archi e clavicembalo op. 61* riferibile a un clima culturale decisamente mitteleuropeo (tra Honegger e il Bartók meno teso espressionisticamente, tanto per intenderci meglio). Articolato nei tre tempi tradizionali, questo Concerto del compositore svizzero è opera formalmente ben spaziata in cui non è difficile reperire, specialmente nell'Adagio, una vena dolcemente elegiaca che si accompagna però a saldezza architettonica e a vigoria ritmica, come attesta l'ultimo tempo, veramente ricco di invenzione.

Per i pezzi del Panunzi hanno prestato la loro opera l'orchestra Filarmonica romana e il direttore Ferruccio Scaglia; per il Concerto di Muller-Zurich sempre la Filarmonica romana diretta però da José Rodriguez Fauré e i solisti di violino Walter Prystawski ed Herbert Höver.

A. GENTILUCCI

**Quintetto Basso-Valdambrini: Bossa nova! (Ricordi MRJ 8006).**

La « bossa nova » (ribattezzata « jazz samba » negli Stati Uniti), deriva dal « samba » brasiliano, ed è divenuta subito un genere estremamente popolare proprio per la grazia del suo ritmo e la eccellente tessitura melodica dei suoi brani più noti.

« Scopritore », diciamo così, della « bossa nova », è stato il chitarrista americano Charlie Byrd, un allievo di Segovia che ha trascorso parecchi mesi nell'America del Sud per studiarne il folklore, ma i suoi interpreti più veri e genuini sono senza alcun dubbio i brasiliani Joao Gilberto e A. C. Jobim, quest'ultimo autore — meglio, rielaboratore — di numerosissimi brani della tradizionale carioca.

Nulla di strano, quindi, che il successo riportato dalla « bossa nova » abbia convinto i nostri migliori musicisti di jazz a cimentarsi in questo genere che, si badi bene, non è uno stile jazzistico quanto piuttosto un modo di suonare temi di diversa estrazione e provenienza. Prova ne sia che questo microsolco presenta un vero e proprio mosaico di brani da classici del periodo « bop » (*Barbados, My Little Suede*

*Shoes*) a temi « californiani » (*I Should Care, I'll Remember April*); da canzoni brasiliane (*Desafinado, Saudade de Bahia*) a motivi originali (*Oscarnova, Sondra*). Il quintetto di Oscar Valdambrini e Gianni Basso, potenziato per l'occasione da noti e bravi musicisti quali Franco Cerri, Sergio Valenti, Franco Tonani ed altri ancora, si mostra all'altezza della situazione, interpretando con gusto e sensibilità tutti i motivi del disco e dimostrandosi capaci di apprezzare e far apprezzare tutta la bellezza di questa cadenza, semplice all'ascolto ma nello stesso tempo complessa per il caratteristico ritmo « balanço ».

A. TERRANOVA

**I grandi temi del jazz: il jazz moderno (Ricordi MRJ 8005).**

Questo disco è il terzo ed ultimo di una piccola serie di microsolchi dedicati ai temi del jazz. La collana, curata dal giornalista Salvatore G. Biamonte, si è proposta di presentare al pubblico quell'elemento del jazz che, sotto molti aspetti è stato spesso sottovalutato dalla critica, nel senso almeno che si è voluto dare maggior peso all'interpretazione piuttosto che alla scrittura.

Questa presa di posizione non è certo sbagliata, perchè l'improvvisazione è senza dubbio una delle componenti essenziali del jazz, ma non va dimenticato tuttavia che il lavoro di molti compositori è servito a caratterizzare un'intera epoca; spesso, anzi, un solo motivo ascoltato nelle versioni di diversi « jazzmen » può essere utilizzato quale validissimo « test » di ricerca ed indagine critica.

Ecco dunque questo terzo volume, dedicato al jazz moderno: il periodo « bop » viene ricordato da *Night in Tunisia, Ornithology* ed altri notissimi temi; le scuole cosiddette « cool » e « californiano » da *Bernie's Tune, All the things you are e My funny Valentine*; il jazz contemporaneo, infine, da *Moanin', Jordu e Misty*. L'antologia presenta, naturalmente, delle lacune, ma si tratta di cosa ovvia quando vi è necessità di condensare in breve spazio. Va invece sottolineato l'apporto dei musicisti, che testimoniano l'esistenza nel nostro Paese di un gruppo abbastanza numeroso di elementi di buona levatura (Amedeo Tommasi, Romano Mussolini, Enzo Scoppa, Ciccì Santucci, Giovanni Tommaso) e la grande facilità di fusione con gli ospiti stranieri: l'americano Buddy Collette, l'eccellente tenorsassofonista tedesco Klaus Doldinger ed il belga Jacques Peltzer, molto noto in Italia per le sue frequenti apparizioni concertistiche e televisive.

A. TERRANOVA

## Nuovi libri

**Y. Tiénot: Chabrier par lui-même et par ses intimes.** Paris, H. Lemoine et C.ie, 1964.

Nella collana *Pour mieux connaître* è comparsa questa nuova biografia di Emmanuel Chabrier. E definirlo nuova non vuol dire indicare solamente la sua data di stampa. Infatti l'autrice ha voluto con scrupolo davvero da lodare immergersi il meno possibile nella narrazione della vicenda di questo musicista, che in Francia viene riscoperto almeno ogni venti anni. Essa ha cercato di far parlare gli autografi del musicista stesso e degli amici ed editori, ristudiando attentamente il materiale già da altri pubblicato e ricercando tutto quanto di inedito la sorte le ha dato di incontrare. Naturalmente la fonte principale di notizie rimane la corrispondenza del musicista con il celebre direttore, amico suo, Felix Mottl. Ma a questa la signora Tiénot ha potuto aggiungere quantità di parti tolte alle lettere, tuttora inedite, che Chabrier scambiò negli ultimi dieci anni di vita con i suoi editori Wilhem Enoch e Georges Costallat. Ne risulta un profilo di artista curiosamente vivo: lo si sente parlare, pensare, vivere, comporre e, purtroppo, morire. Comunque ci risulta da questo libro assai più vicino e comprensibile che mai e soprattutto risaltano chiare le ragioni per cui artisti sensibilissimi francesi ritrovino in lui e nella sua arte una specie di patria inesauribile. Conclude il volume un quadro cronologico delle composizioni di

Chabrier, divise per generi. Insomma è una fatica e un'opera, dalla quale l'autore di *Gwendoline* trarrà il massimo dei vantaggi attraverso una specie di continua confessione, mentre il lettore imparerà ad apprezzarlo veramente secondo i suoi meriti umani e artistici, che certamente si equivalsero.

C. SARTORI

### Un archivio delle cantate italiane del secolo XVII

Il Wellesley College ha preso l'importante risoluzione e iniziativa di pubblicare l'intero catalogo tematico delle cantate italiane del secolo XVII. La pubblicazione, in più volumi, ma di formato assai maneggevole, assumerà il nome generico di *The Wellesley Edition Cantata Index Series* (abbreviato in WECIS), sarà diretta da Owen Jander e verrà affidata, per la compilazione dei singoli volumi, a diversi redattori. Sono già stati pubblicati nel 1964 i primi due volumi, dedicati alle cantate di Antonio Cesti e di Mario Savioni, affidati reciprocamente a David Burrows e a Irving Easley. I prossimi volumi studieranno la produzione di Luigi Rossi, Alessandro Stradella, Giacomo Carissimi, Bernardo Pasquini, Ercole Bernabei, Marco Marazzoli, ecc. E non è escluso che, terminato il compito che riguarda il '600, la collezione possa estendersi anche al meno arduo materiale del secolo seguente.

Il compito è particolarmente difficile, ma, a giudicare dai primi due volumi, si cerca almeno di risolverlo nel modo più verosimile. Si tratta infatti di studiare le varie fonti, per lo più manoscritte e adespote, e di pervenire a stabilire le cantate sicuramente appartenenti a un compositore e quelle che possono essergli attribuite con molta approssimazione. Quest'ultimo sarà il campo che solleverà le maggiori discussioni, ma il metodo adottato sembra escludere per lo meno la possibilità di evidenti errori.

I cataloghi saranno tutti tematici, cioè per ogni composizione si darà l'incipit musicale della sola parte vocale, accompagnandolo con l'incipit letterario, un modo che permette di riconoscere immediatamente la cantata in questione. Le eccezioni riguardano, per esempio, le diverse versioni musicali di uno stesso testo letterario, come è il caso di *Cara e dolce libertà* del Cesti. Ogni composizione è accompagnata dall'elenco delle fonti originali nelle quali si trova, usando per esse le sigle delle biblioteche stabilite dai volumi del Répertoire International des Sources Musicales. Poiché la pubblicazione riproduce le schede originali dei compilatori, è un vanto suo particolare di riprodurre anche sul verso delle schede stesse delle analisi musicali descritte con sigle particolari. In questo modo tutti i volumi possono essere scissi in vere e proprie schede che potranno costituire uno schedario in mano ai singoli studiosi tale da fornire tutte le notizie indispensabili sul materiale cantatistico italiano del secolo XVII. Un lavoro di organizzazione e di buona realizzazione veramente eccezionale. Tale da augurarsi che continui sino alla fine del primo programma e passi poi oltre, procedendo anche nel secolo XVIII.

Anche la ricercata economia delle edizioni è un pregio non indifferente della pubblicazione, che potrà diffondersi ampiamente tra gli studiosi.

Naturalmente il problema più difficile per i vari compilatori è stato quello della retta attribuzione. Particolarmente arduo fu per David L. Burrows che doveva trattare le cantate del Cesti, ma egli giustifica il metodo adottato con una prefazione a stampa davvero convincente, grazie alla quale può dividere il suo lavoro in due parti nette: la prima che contiene le cantate sicuramente attribuibili al Cesti e la seconda che elenca invece le composizioni ascrittegli erroneamente oppure sulla cui attribuzione ci sono abbondanti ragioni di dubitare. Dove gli è riuscito di identificarlo, ogni cantata non del Cesti reca i veri nomi degli autori della musica e del testo. Il problema della attribuzione non era invece altrettanto assillante per Irving Easley che ha studiato le cantate di Mario Savioni. Manca perciò il suo volume di una vera e propria introduzione, limitandosi la nota iniziale a spiegare il significato delle abbreviazioni usate nelle varie schede. E il volume comprende solamente le cantate del Savioni, senza alcuna composizione di dubbia attribuzione.

In attesa dunque che la collezione continui con la serietà e l'utilità iniziale, attendiamo con ansia la pubblicazione degli ulteriori volumi promessi che serviranno a chiarire tutto un ambiente produttivo nel quale i dubbi fino a ieri fiorivano con troppa abbondanza.

C. SARTORI

## Asterischi

\* E morto a Hollywood il 15 febbraio 1965 Nat King Cole, ovvero Nathaniel Coles, come in realtà si chiamava. Cantante e pianista aveva costituito nel 1939 un trio famoso con Oscar Moore e Wesley Prince, ma poi si dedicò sempre di più e con la fortuna che conosciamo al canto e all'interpretazione soprattutto della canzone popolare, sì da divenire già in vita personalità leggendaria.

\* Il maestro Pietro Montani è stato eletto presidente dell'Accademia Filarmonica di Bologna. Consiglieri sono il maestro Raffaele Salvati e il maestro Walter Grandi.

\* Due giovani pianisti italiani, Celestina Celiberti di Milano e Fernando Liccardi di Siena, risultano definitivamente iscritti come candidati al Concorso Internazionale di Pianoforte dell'Istituto Internazionale di Musica del Canada.

\* All'età di 85 anni è spirato a Parigi il 14 febbraio scorso Désiré-Emile Inghelbrecht, direttore d'orchestra, compositore e scrittore di notevole fama, soprattutto illustre per la sua amicizia e devozione a Debussy, che di quel musicista ne avevano fatto l'interprete per eccellenza, conservando del maestro la sensibilità e l'acutezza di spirito. Ogni anno si era stabilito per compito di dare un'esecuzione modello di *Pelléas et Mélisande* con l'Orchestra Nazionale, che aveva fondato. La sua produzione, non abbondantissima, ma nella quale è ben lungi dal fare l'epigono debussysta, annovera opere teatrali, operette, oratori, balletti, pezzi sinfonici, musica da camera e liriche. Nei suoi scritti aveva soprattutto illustrato la funzione del direttore d'orchestra.

\* «Una serata con Puccini» è il titolo del recital che Licia Albanese ha tenuto il 9 febbraio alla Carnegie Hall di New York per celebrare il 25° anniversario

del proprio esordio al Metropolitan. L'artista ha eseguito romanze da: *Le Villi, Manon, Tosca, Bohème, Madama Butterfly, La Fanciulla del West, Turandot e Rondine*. Nell'intervallo il tenore Giovanni Martinelli ha fatto omaggio alla serenate di un'incisione in oro della scena del terzo atto di *Madama Butterfly* al Metropolitan.

\* La signora Ruby d'Arschot è stata incaricata, sotto il patronato del Consiglio Internazionale dei Musei, dalla Ford Foundation di svolgere un'inchiesta internazionale sulla situazione dell'artista nei diversi paesi europei. L'inchiesta investe compositori, solisti, ballerini e coreografi e vuol tentare di precisare le condizioni di vita e di lavoro dell'artista, di che benefici gode per la istruzione e per l'esercizio della professione, quali sono le associazioni professionali che ne difendono i diritti e con che mezzi viene diffusa la sua produzione. Si studierà poi il «secondo mestiere» eventuale dell'artista, quello cioè che fornisce i mezzi di vita quando l'arte non basti.

\* Il compositore belga Jef Van Durme è morto ad Anversa a 57 anni.

\* E morto a Malines, a 63 anni, Staf Nees, il celebre animatore del più grande carillon del mondo, quello della cattedrale di S. Rombaut. Era anche noto come compositore. (N. K.-M.)

\* Il premio «Sweelinck» di 10.000 fiorini è stato attribuito a Guillaume Landré.

\* Intervistato da Isaac Stern, Pablo Casals è apparso in televisione a Portorico per festeggiare i suoi 88 anni.

\* Il Premio d'Islanda è stato vinto dallo svedese Karl-Birger Blomdahl con l'opera spaziale *Aniara*.

\* Herbert Graf, attuale direttore dell'Opera di Zurigo, dirigerà nella stagio-

ne prossima il Grand Théâtre di Ginevra.

\* David Oistrakh ha sostenuto il 14 febbraio il suo primo concerto, nel quale si è presentato per la prima volta come direttore d'orchestra.

\* Per il centenario di Elizabeth Sprague Coolidge, che nel 1925 ha regalato alla Biblioteca del Congresso di Washington una grande sala di concerto, si è svolto un festival di tre giorni, con la partecipazione dei compositori Milhaud, Dallapiccola, Howard Hanson, G. F. Malipiero, W. Piston, W. Schuman, V. Thomson, G. Klebe e A. Ginastera. In prima esecuzione sono state eseguite: *Anaryllis* di W. Schuman, la cantata *Bomarzo* di Ginastera, *The Feast of Love* di Thomson e *4 Psaumes* di Hanson. (N. K.-M.)

### I Concerti di Lugano 1965

Attrante, anche quest'anno, la stagione sinfonica che, dal 14 aprile al 3 giugno, si svolgerà nell'ospitale cittadina ticinese e vedrà avvicinarsi sul palcoscenico del Teatro Kursaal direttori, solisti e complessi orchestrali di vasta risonanza. Giunta ormai alla sua dodicesima edizione, questa sagra primaverile ha fatto di Lugano un centro musicale rinomatissimo non solo in Svizzera ma anche oltre i suoi brevi confini. Si pensi, infatti, che le incisioni dei concerti vengono distribuite e trasmesse da studi radiofonici di molte nazioni europee. Ne dobbiamo la prospera esistenza agli sforzi concomitanti di tre enti cittadini che, per vie diverse, concorrono alla sua realizzazione: la « Pro-Lugano », la « Società del Casino Teatro Kursaal » e la « Direzione di Radio Monteceneri ». Occorre aggiungere tuttavia, ai menzionati, un altro elemento determinante: l'orchestra stabile della Radio che vanta ormai decenni di vita e che, sotto la guida del maestro Otmar Nussio, ha raggiunto tale prestigio da essere spesso invitata a esibirsi in centri europei di primaria importanza. Ecco l'elenco degli otto concerti in programma:

**Guido Valcarenghi**  
Direttore responsabile

Registrazione del Tribunale di Milano n. 2241 del 23-1-1951 - Arti Grafiche Crespi & C. - Milano

\* Il violoncello Davidoff di Stradivario è stato venduto a Londra da Rembert Wurlitzer per 90.000 dollari a Jacqueline Du Pré, violoncellista ventenne. Lo strumento data dal 1712.  
(N. K.-M.)

\* Hans Wallat succede a Walter Kaempfel nella direzione del teatro e dell'orchestra sinfonica di Brema.

\* Dal 20 aprile al 1° maggio si svolgerà allo Huize « Queekhoven » di Breukelen, presso Utrecht, un incontro di studio per flautisti e complesso di strumenti a fiato, sotto la direzione di Robert Austin Boudreau di Pittsburgh, Hubert Barwahser di Amsterdam e Aurèle Nicolet di Berlino. Sono in programma concerti, conferenze e discussioni. Le iscrizioni debbono giungere prima del 1° aprile.

*Mercoledì, 14 aprile.* Orchestra della Radio svizzera italiana. Direttore: André Cluytens. Solista: Friedrich Gulda, pianoforte.

*Lunedì, 19 aprile.* Orchestra della Radio svizzera italiana. Direttore: Jean Fournet. Solista: Guila Bustabo, violino.

*Lunedì, 26 aprile.* Orchestra della Radio svizzera italiana. Direttore: Edouard van Remoortel. Solista: Pierre Fournier, violoncello.

*Lunedì, 3 maggio.* Orchestra Filarmonica di Zagabria. Direttore: Milan Horvat.

*Giovedì, 6 maggio.* Orchestra della Radio svizzera italiana. Direttore: Carl Schuricht. Solista: Johanna Martzy, violino.

*Giovedì, 20 maggio.* Orchestra della Radio svizzera italiana. Direttore: Otmar Nussio. Solista: György Cziffra, pianoforte.

*Venerdì, 28 maggio.* Récital di violino e pianoforte. Nathan Milstein ed Eugenio Bagnoli.

*Giovedì, 3 giugno.* Orchestra sinfonica del Teatro Carlo Felice di Genova. Direttore: Massimo Pradella. Solista: Firkušny, pianoforte.

ARNALDO MARCHETTI

## BIBLIOTHECA MUSICAE

Collana di Cataloghi e Bibliografie  
diretta da CLAUDIO SARTORI

*Volumi attualmente pubblicati:*

- I. ASSISI La Cappella della Basilica di S. Francesco. Catalogo del fondo musicale conservato nella Biblioteca Comunale di Assisi, a cura di Claudio Sartori L. 12.000
- II. ROMA Biblioteca Corsiniana e dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Catalogo dei fondi musicali Chiti e Corsiniano, a cura di Argia Bertini L. 3.000
- III. LUCCA Biblioteca del Seminario. Catalogo delle musiche del fondo antico, a cura di Emilio Maggini L. 12.000

### Offerta speciale:

I tre volumi si possono acquistare al prezzo globale di L. 20.000, facendone richiesta direttamente all'Editore.

ISTITUTO EDITORIALE ITALIANO

MILANO - Via privata Passo Pordoi, 21



**che  
cosa  
potrete  
sentire?**

Un concerto, oppure il commento alle vostre diapositive filmate / La voce dei vostri cari, di amici / Dialetti di diversi Paesi / Impressioni « ambientali », reportages, lezioni, conferenze e molte altre cose ancora / Voci e suoni utili, interessanti e divertenti, immutati e fedeli, udibili una, dieci, cento volte, quando volete Registrati su



E' un prodotto della

**BADISCHE ANILIN & SODA - FABRIK AG**  
**67 LUDWIGSHAFEN AM RHEIN**

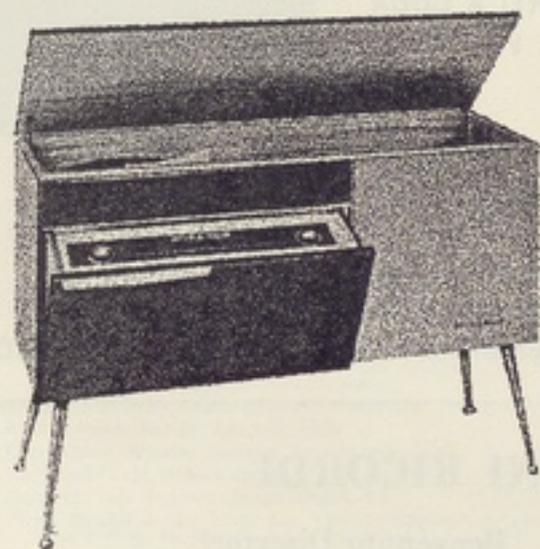
fabbricato su « poliestere » e su « Luvitherm »<sup>®</sup> il « supporto » che alle doti di eccezionale resistenza, unisce una insuperata duttilità, requisito importante nella tecnica della registrazione magnetica, particolarmente a 4 piste.

**SASEA** Reparto Nastri Magnetici

MILANO VIA VINCENZO DA SEREGNO 40/48 TELEFONO 64.55.751

*Ascoltate i Vostri dischi migliori  
con un apparecchio  
che assicuri ottime riproduzioni*

**RADIOFONOGRARO TRIESTE**



*è quello che ci vuole in casa mia!*

**MINERVA**

RADIO-RADIOFONOGRAFI-TELEVISORI

# 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

## EDIZIONI RICORDI

Benvenuto Disertori

### LE FROTTOLE PER CANTO E LIUTO INTABULATE DA FRANCISCUS BOSSINENSIS

volume di 632 pagine, formato cm. 20,5 x 28,5  
24 illustrazioni fuori testo - 45 esempi musicali  
riproduzione integrale delle trascrizioni  
dei due Libri e dei Ricercari del Bossinensis  
rilegatura in tela con impressioni a pastello  
Lire 20.000

## G. RICORDI & C. S. p. A. / Milano

MILANO Direzione generale: Via Berchet, 2  
Tel. 89.33.66 (4 linee) - 89.82.42 (4 linee) - 86.68.36 (3 linee) - 87.13.13  
Ufficio Vendite: Via Salomone, 77  
Tel. 50.16.41/2/3/4/5

### SUCCURSALI IN ITALIA:

PALERMO Via Rosolino Pilo, 2 - Tel. 21.41.65  
ROMA Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.80.24

### NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA:

BARI Via Sparano, 18 - Tel. 18.023  
GENOVA Via Fieschi, 20 R - Tel. 56.63.33  
MILANO Via Berchet, 2 - Tel. 89.34.70 - 89.35.17  
Via Montenapoleone, 2 - Tel. 70.19.82 - 70.19.83  
NAPOLI Galleria Umberto I, 88 - Tel. 39.34.36  
PALERMO Via Ruggero Settimo (Palazzo del Banco di Sicilia) - Tel. 21.85.81  
ROMA Piazza Indipendenza, 24 - Tel. 47.16.87 - 47.16.88  
Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.80.22  
Via del Corso, 506 - Tel. 67.13.10 - 68.92.71  
TORINO Via Lagrange, 35 - Tel. 54.01.56 - 51.08.30

### RAPPRESENTANZE E AGENZIE:

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 128  
ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1558  
AUSTRALIA Sydney. G Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 164  
AUSTRIA Vienna. Universal Edition A. G.: Karlsplatz, 6  
BELGIO Bruxelles. Radio Rythme Ricordi S.p.r.l.: Bd. du Jardin Botanique, 37  
BRASILE Rio de Janeiro. Ricordi Brasileira S.A.: Rua Evaristo da Veiga, 35  
San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 331  
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Prince Arthur Avenue, 51 (Diritti e noleggi)  
Leeds Music (Canada) Ltd.: 215 Victoria (Edizioni)  
CECOSLOVACCHIA Praga. Le Fonds Musical Tcheque: Parizska, 13 - Staré Mesto (Repertorio sinfonico)  
DILIA: Vysehradská, 28 - Nové Mesto (Repertorio teatrale)  
CILE Santiago. Enia di Monte: Morande 570 (Diritti e noleggi)  
Margarita Friedemann: Agustinas 1287 (Edizioni)  
Casa Albéniz: Mac-Iver 211 (Edizioni)  
COLOMBIA Bogotà. Humberto Conti: Apartado Postal 540  
CUBA Avana. Angelo Baron: Apartado 6795  
DANIMARCA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9/11  
EQUATORE Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado 856  
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A  
FRANCIA Parigi. Heugel & Cie: 2 bis, Rue Vivienne (Diritti e noleggi)  
Max Eschig: 48, Rue de Rome (Edizioni)  
GERMANIA Francoforte sul Meno. G. Ricordi & Co.: Holzgraben, 31  
GIAPPONE Tokio. Nippon Gakki Co. Ltd.: N° 1, Ginza 7-chome, Chuo-ku  
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271  
GRECIA Atene. S.O.P.E.: 7, Rue Botassi  
JUGOSLAVIA Zagabria. Zavod Za Zastitu Autoriskih Malih Prava: Ul. 8 Maja 1945 br. 37/1  
MESSICO Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481  
NORVEGIA Oslo. Harald Lyche & Co.: Kongensgt. 2  
OLANDA L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182  
PARAGUAY Assunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 323  
PERU' Lima. Rodolfo Barbacci: Minería, 184  
POLONIA Varsavia. Ars Polona: Krakowskie Przedmiescie, 7  
PORTOGALLO Lisbona. Dr. Constantino Varela Cid: Rua Antonio M. Cardoso, 15 - 2º - C  
SPAGNA Madrid. Unión Musical Española: Carrera de S. Jerónimo, 26  
STATI UNITI Nuova York. Franco Colombo Inc.: 16, West 61st Street  
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Malzgasse, 18  
UNGHERIA Budapest. Bureau Hongrois pour la protection des droits d'auteur: Nijaz U-6  
URUGUAY Montevideo. Inés Nogueira de Saint Upéry: Paraguay, 1508 (Diritti e noleggi)  
Palacio de la musica. Ricardo y Rodolfo Gloscia: Avenida 18 de Julio, 1100  
(Edizioni)  
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sánchez López: Av. Andrés Bello - Edificio VAM - Ap. 941 (Diritti e noleggi)  
Equipo del Músico: Colón a Dr. Díaz 31 (Edizioni)

Nuova serie - Anno VIII - n. 4 - aprile 1965

# Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale



Nicola Rossi Lemeni protagonista del *Wallenstein* di Zafred.

PIANOFORTI

## C. BECHSTEIN

BERLINO



CASA FONDATA NELL'ANNO  
1853

*Rappresentante Generale per l'Italia*

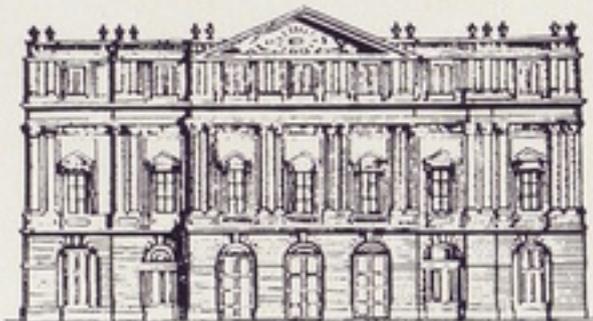
**DITTA R. STRINASACCHI - VERONA**

### Ricordi

CARLO GATTI

# IL TEATRO ALLA SCALA

NELLA STORIA E NELL'ARTE



2 volumi, di complessive 910 pagine formato cm. 21 x 30 rilegati in tela con sovracoperta in carta patinata. 22 tavole a colori e 135 illustrazioni in bianco e nero. Prezzo dell'opera L. 30.000.

Il primo volume è dedicato alla storia del teatro milanese. Nel secondo è elencata la cronologia di tutti gli spettacoli di opere e balletti, dei concerti e delle manifestazioni varie, compresi quelli alla Piccola Scala, dal 1778 al 1963.

In vendita nelle migliori librerie e nei negozi di musica

## RICORDI

### MAGGIO MOZARTIANO A BRESCIA E A BERGAMO

dal 2 al 21 maggio 1965

Organizzato dal Comitato dell'Orchestra « Gasparo da Salò » di Brescia e dall'Azienda Autonoma di Turismo di Bergamo

#### 2° FESTIVAL PIANISTICO INTERNAZIONALE ARTURO BENEDETTI MICHELANGELI

#### IL PIANOFORTE DI MOZART

7 Concerti e Recitals con la partecipazione dell'Orchestra « GASPARO DA SALO' »

	BRESCIA TEATRO GRANDE	BERGAMO TEATRO DONIZETTI
I. Direttore d'orchestra: <i>Ettore Gracis</i> Pianista: <i>Arturo Benedetti Michelangeli</i> MOZART Sinfonia K 181 e Serenata, per orchestra 2 Concerti: K 503 e K 466, per pianoforte e orchestra	Domenica 2 maggio	Lunedì 3 maggio
II. Recital di <i>Joerg Demus</i> MOZART Minnetti, Variazioni, Rondò e Fantasia 2 Sonate: K 330 e K 331, per pianoforte	Venerdì 7 maggio	Sabato 8 maggio
III. Direttore d'orchestra: <i>Agostino Orizio</i> Pianista: <i>Nikita Magalov</i> MOZART Sinfonia K 425 e Serenata K 239, per orchestra 2 Concerti: K 271 e K 595, per pianoforte e orchestra	Sabato 8 maggio Domenica 9 maggio (fuori abbonamento)	Lunedì 10 maggio
IV. Recital di <i>Paul Badura-Skoda</i> MOZART Variazioni e Fantasie 2 Sonate: K 457 e K 533, per pianoforte	Martedì 11 maggio	Mercoledì 12 maggio
V. Direttore d'orchestra: <i>Agostino Orizio</i> Solisti: <i>Jakob Flier</i> e il Duo pianistico <i>Ennio Pastorino - An-Li Pang</i> MOZART 2 Sinfonie K 162 e K 550, per orchestra Concerto K 467, per pianoforte e orchestra Doppio concerto K 365, per 2 pianoforti e orchestra	Sabato 15 maggio Domenica 16 maggio (fuori abbonamento)	Venerdì 14 maggio
VI. Recital del Duo Pianistico <i>Gorini-Lorenzi</i> MOZART Fuga, Fantasia e 3 Sonate, per pianoforte a 4 mani e per 2 pianoforti	Lunedì 17 maggio	Sabato 15 maggio
VII. Direttore d'orchestra: <i>Nino Sanzogno</i> Pianista: <i>Alexis Weissenberg</i> MOZART Ouverture delle <i>Nozze di Figaro</i> e Sinfonia K 491 per orchestra 2 Concerti K 488 e K 491, per pianoforte e orchestra	Venerdì 21 maggio	Giovedì 20 maggio

## Fondazione «Eduard van Beinum»

Centro Internazionale per le Arti Musicali  
«QUEEKHOVEN», BRUEKELEN - OLANDA

Programma delle manifestazioni del 1965

- 20 aprile - 10 maggio **Raduno Internazionale di studio per flauto e per complessi di strumenti a fiato e batteria**  
Per la direzione di: *Robert Austin Boudreau* (complessi) - Pittsburgh; *Hubert Barwahser* (flauto) - Amsterdam; *Aurèle Nicolet* (flauto) - Berlino
- 28 maggio - 5 giugno **Settimana Internazionale del piano**  
Per la direzione di: *Lilli Kraus* - Londra
- 13 - 21 luglio **Settimana internazionale dell'arpa**  
Per la direzione di: *Phia Berghout* - Amsterdam; *Maria Korchinska* - Londra
- 23 - 31 agosto **Settimana internazionale del violino**  
Per la direzione di: *Herman Krebbers* - Amsterdam; *Theo Olof* - L'Aja
- 20 - 28 settembre **Settimana Internazionale della viola**  
Per la direzione di: *Klaas Boon* - Amsterdam; *Oedoen Partos* - Tel-Aviv

Académie de musique de la ville de Bâle

Directeur: Dr h.c. Paul Sacher

## Cours d'interprétation et de direction de musique contemporaine

par Pierre Boulez

21 juin au 10 juillet 1965  
Orchestre de la ville de Bâle



Renseignements et inscriptions avant le 20 avril au secrétariat de l'Académie de musique de la ville de Bâle, Leonhardsstrasse 6, 4000 Bâle, Suisse, téléphone 24 59 35

nuova serie

# Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: **Claudio Sartori**

Editori: **G. Ricordi & C. - Milano**

Anno VIII - n. 4 - aprile 1965

Una copia L. 200. Abbonamento annuo (10 numeri) L. 1.500 - Estero il doppio.  
Versamenti sul C/C postale 3/2069 - G. Ricordi & C. - Indicando nella causale: « Abbonamento Musica d'Oggi ». Sped. abb. post. gr. 30.  
Redazione e Amministrazione: Milano, via Berchet 2, tel. 89 82 42.

## Sommario:

- 100 *Risposta di M. S.*
- 101 *A la Scala le chef-d'oeuvre d'un jeune homme de 85 ans di Claude Rostand*
- 103 *La «nuova musica» non esclude la voce umana di Armando Gentilucci*
- 105 *«Wallenstein» di Mario Zafred al Teatro dell'Opera di Roma*
- 108 *Dolorose scomparse: Brunelli, Ghedini e Bossi*
- 109 *L'Università di Buffalo e il suo fervore di attività di Franck A. D'Accone*
- 111 *Una rara opera di Prokofiev a Napoli: il «Simeon Kotko» di Edoardo Gugiellini*
- EET *Béjart e la sua interpretazione moderna degli «Uccelli» di Aristofane di Nicolas Koch-Martin*
- 113 *Dicembre come una primavera. Appunti dalla Biennale di Madrid di Mario Bortolotto*
- 116 *L'Annuario del Conservatorio di Milano e quello del Conservatorio di Bolzano di Claudio Sartori*
- 118 *Sanremo - Festival Internazionale del Jazz, anno decimo di Alessandro Terranova*
- 120 *Corrispondenza dei lettori*
- 121 *Musica e Musicisti*  
*L'Opera in Italia - L'Opera all'estero - Il Balletto - Musica da Concerto - Festival*
- 125 *Concorsi nazionali e internazionali*
- 127 *Asterischi*
- 128 *Nuovi Libri*

## Risposta

Milano, 11 marzo 1965

Preg.mo redattore,

stralcio dagli articoli pubblicati sui nn. 1 e 2 di quest'anno due frasi di rilievo (rispettivamente a pag. 3 e 38): « i giovani... guardano ad ottenere soprattutto il contratto vantaggioso con l'editore che salvaguardi il loro avvenire. Non sarebbe più facile per tutti loro mirare ad ottenere il successo convinto del loro uditorio? Quello che portasse inevitabilmente, come un tempo, a un contratto soddisfacente, per l'avvenire, con una casa editoriale? » e « Purtroppo i giovani non chiedono consigli. A Napoli piacerebbe che lo facessero... ». Le scrivo perché, per personale esperienza, ho qualcosa da obiettare in merito; intanto, quale crede che sia la causa se i giovani oggi tendono al contratto con l'editore? L'autore del 1° articolo crede davvero che il successo dell'uditorio (e magari di buona parte della critica) abbia sempre avuto come conseguenza logica il contratto con l'editore come avveniva al tempo dei nostri passati operisti? Se tale sistema avesse continuato a funzionare, oggi ci troveremmo con un patrimonio artistico contemporaneo assai maggiore e più vario di quello conosciuto dal pubblico che frequenta i grandi enti lirici. Invece, da molti anni, si mette in pratica proprio ciò che narra una storiella: pare che Dio avesse creato il musicista nell'intento di farne « una creatura ideale » e perfetta; ma il diavolo, pronto, credè « il collega ».

Chi ha ispirato spesso il comportamento degli editori e dei grandi enti autonomi verso alcuni compositori, pur collaudati da successo di pubblico e critica, se non « il collega »? I giovani dovrebbero proprio accettare, come tanti della generazione precedente, di diventare le vittime del diavolo, di restare fuori dell'uscio? Non sono i giovani che devono farsi l'esame di coscienza.

Ricordo che dopo il successo di un'opera al Teatro delle Novità di Bergamo, il caro, compianto M° Paribeni chiese al compositore: « Si sono fatti vivi gli editori? » E alla risposta negativa esclamò: « E strano che non si siano accorti che quest'opera potrebbe fare molta strada! » (lo aveva già scritto anche un altro noto critico, ma gli editori ascoltarono « il collega »). Malgrado mancasse un editore a spingerla, l'opera fu allestita con altro cast alla Rai ed in seguito fu ripresa da due teatri piuttosto importanti. Il successo ci fu ancora, perché il lavoro non era di quelli per soli iniziati; la stampa fu unanime nelle lodi, ma gli editori continuarono a ignorarla e ad appoggiare le opere stampate da loro, quelle del « collega », per intenderci; anche se il pubblico non sempre le capiva; anzi continuava a preferire le opere delle « creature ideali ». Non è che l'opera di cui tratto, (e altre degli stessi autori) fossero passate inosservate. Diversi grandi enti lirici, ai quali le avevano segnalate illustri direttori d'orchestra e altri competenti (potrei fare dei grossi nomi!) intavolarono trattative; ma l'ebbe sempre vinta « il collega » con le spalle coperte dall'editore. Ora si pensa di educare i giovani, tutti i giovani, a gustare la musica, ma gran parte del repertorio lirico moderno arrivato al pubblico dei grandi teatri, contrariamente a quello de' tempi passati, non è prodotto adatto alle masse. Non si passa di colpo dal gusto della canzonetta a quello di opere dotte, spesso poco teatrali, difficili persino per gli iniziati.

Di fronte a un vuoto, o quasi, da molti denunziato, ecco che si vorrebbe dai giovani compositori, consci dell'amara esperienza della generazione precedente, che rinunziassero a priori a difendersi da possibili incontri col diavolo. Circa quanto Lei scrive su Jacopo Napoli sono d'accordo in tutto con Lei, salvo la seconda frase succitata. Si rassicuri il M° Napoli; qualche giovane gli chiederebbe più spesso consiglio se non temesse di toglierli del tempo prezioso. Gli avrebbe certamente chiesto aiuto e consiglio anche qualche non giovane se avesse avuto la fortuna di conoscerlo prima, di averlo vicino nelle impari lotte imposte dal diavolo.

M. S.

## A la Scala le chef-d'oeuvre d'un jeune homme de 85 ans

Claude Rostand ha dedicato nel « Figaro Littéraire » dell'11 marzo l'articolo, che riproduciamo, alla prima esecuzione di Clitennestra di Ildebrando Pizzetti. Siamo lieti che dalla vicina Francia, dove, come dice Rostand, le opere di Pizzetti sono ingiustamente ancora non conosciute, venga questa testimonianza affettuosa e questo giudizio illuminato e sensibile alla produzione dell'illustre nostro maestro e soprattutto alla sua ultima celebrata fatica.

Et revoici, en scène une fois de plus, la turbulente famille!

Les Atrides! Quelle bénédiction pour les auteurs dramatiques et les compositeurs d'opéras! Comme à son ordinaire, Ildebrando Pizzetti cumule ici les deux fonctions et est son propre librettiste pour cette tragédie musicale en deux grands actes, Clitennestra, qu'il offre à la Scala de Milan au moment où il s'apprête à célébrer son quatre-vingt-cinquième anniversaire. En dépit des flots de sang qu'il fait couler sur la fameuse scène italienne, Ildebrando Pizzetti devrait pouvoir fêter joyeusement cette célébration: sa verte vieillesse le lui permet, et l'oeuvre devrait être un succès.

Cette création constitue l'événement majeur de la saison à la Scala. Un opéra puissant, une représentation puissante, une distribution puissante, de grands caractères dans le sujet, de grands rôles dans la pièce et de grands chanteurs sur scène, tout cela a superbe allure, pour tout dire l'allure même qui est au format du thème antique. Dans ses deux heures et demie de musique, cette Clitennestra rassemble, en une construction dramatique remarquablement condensée et équilibrée, l'impressionnante tragédie que l'on peut tirer de l'Agamemnon et des Choéphores d'Eschyle ainsi que de l'Electre de Sophocle depuis le retour du roi de Mycènes jusqu'à la mort de Clytemnestre et au départ d'Oreste.

Le doyen de l'école musicale italienne se présente ici en possession d'un tonus dramatique aussi fort qu'aux temps lointains de sa Fedra et de sa Debora, ouvrages qui passaient pour ses chefs-d'oeuvre. Mais finalement, avec cette Clitennestra d'un jeune homme de quatre-vingt-cinq ans, je me demande si ce titre ne doit pas revenir à ce dernier ouvrage.

Je me sens bien à l'aise pour l'écrire, car je n'ai normalement qu'un goût relatif pour ce genre d'esthétique et de langage. Mais cette partition est à tel

point l'oeuvre d'un grand esprit et d'un coeur généreux, elle est à tel point l'oeuvre d'un monsieur et même d'un seigneur, qu'il n'est pas possible, sans mauvaise foi, de ne pas être saisi d'une profonde admiration pour une réalisation de cette hauteur, de cette authenticité, et qui sait vous communiquer à tel point sa noblesse et son émotion. Il est bien injuste que les oeuvres de Ildebrando Pizzetti soient pratiquement inconnues en France, où, depuis la mort de Paul Dukas, on n'a pas de compositeur de cette famille ni de ce calibre. D'autant plus que Pizzetti a joué un rôle de premier plan dans la musique européenne, d'une part en contribuant à la tirer, au début du siècle, des ornières néo-romantiques et néo-classiques, et dans la musique italienne d'autre part, en l'arrachant aux facilités et aux vulgarités d'un verisme qui tournait mal. Ce redressement, il l'a effectué au sein même de l'opéra, c'est-à-dire sur le terrain où le mal était le plus grave et le plus enraciné. Il a créé une formule de drame musical dont la déclamation continue possède une plasticité proche du langage parlé et qui s'inspire aussi de la liberté de modelé et de la mélodie grégorienne, laquelle n'est, après tout, que la forme la plus pure et la plus noble du bel canto.

Pizzetti a toujours été l'ennemi de la convention lyrique et de la musique-art-d'agrément. Il a toujours recherché une expression simple et forte, un opéra à tendances morales, et il a su le faire sans ennui. Il s'est refusé à toute originalité, et notamment à adopter les découvertes techniques de son siècle: son langage musical ignore Stravinsky et même le dernier Debussy, a fortiori Schönberg. Au coeur même de notre temps, qui a assimilé tant de nouveautés éphémères ou définitives, il en est resté à l'échelon d'un Dukas, d'un Enesco ou d'un Richard Strauss. Mais comme eux, il a su imposer une personnalité exceptionnelle.

Déjà, en 1957, son *Meurtre dans la cathédrale* confirmait la pérennité de cette grandeur. La *Clitemnestra* lui donne une résonance nouvelle. Elle est sublime sans les poncifs du sublime. Elle est vraie sans les bassesses du réalisme et de son pittoresque facile. L'irrésistible impression de qualité que l'on ne cesse d'éprouver à l'audition tient en grande partie à la beauté de la déclamation: il y a d'abord la propre musique de la langue italienne, qui est ici bien à découvert dans son radieux lyrisme. Il y a ensuite la façon magistralement poétique dont Pizzetti l'a rythmée et assonancée: cela est encore une autre musique qui se combine à la précédente. Il y a enfin l'invention magistrale avec laquelle le compositeur a mélodiquement modelé le récitatif. Tout cela exalte la plastique et l'expression du discours avec une ampleur somptueuse. C'est là du très grand art dans l'utilisation du mot et de la voix: et n'est-ce pas là l'un des problèmes capitaux de l'opéra?

Et puis, dans un autre domaine, il y a tout l'élément symphonique de la partition. Car celui-ci semble un peu à part. Il est traité de façon très intelligente et habile: cet élément instrumental est discret, parfois même jusqu'à la grisaille, et non pas seulement en raison d'une orchestration légère et transparente, quoique pleine de beaux reflets, mais surtout parce que cet élément instrumental et la musique dont il est porteur ne semblent pas être, comme chez Wagner, Strauss, Moussorgsky ou Debussy, incorporés à l'âme même de la tragédie, laquelle est ici uniquement confiée à la voix humaine et aux mots du dramaturge. Cette substance symphonique, qui n'est envahissante ni par sa texture sonore ni par l'importance fonctionnelle de la pensée musicale dont elle est chargée, semble réduite à un rôle de décor auditif, sorte de toile de fond sonore, comme une musique de scène continue qui se contente de noyer le drame dans une juste lumière. Le drame est au premier plan par le verbe, et la partie orchestrale l'enveloppe, invisible et présente. Cela est d'une efficacité dramatique saisissante.

Une fois de plus, et toutes questions d'esthétique et de langage mises à part, cette *Clitemnestra* nous rappelle quel prodigieux homme de théâtre est Ildebrando Pizzetti, à un âge où tant d'au-

tres ont déjà perdu le souffle de l'inspiration, et celui de la vie depuis longtemps.

Bien que l'on tue beaucoup, c'est un opéra qui est plus de texte que d'action. La remarquable mise en scène de Margherita Wallmann a su éviter cet écueil du statisme. Elle a conçu tout un ensemble de gestes, de jeux de scène, de tableaux fixes ou mouvants qui sont d'une très grande beauté. Cette mise en scène est à la fois à la hauteur du sujet et de l'oeuvre. Un grandiose et simple esprit antique règne ici, avec une virtuosité invisible, une absence complète de recettes fatiguées et de morceaux de bravoure faciles, sans la lourde et plate grandiloquence des traditions d'opéra. A cet égard, les finales des deux actes sont particulièrement réussies, l'étreinte effrayante d'Egiste et de Clytemnestre au premier et la solitude d'Electre au deuxième, sans parler du stupéfiant cortège funèbre d'Agamemnon. Margherita Wallmann nous donne là une de ses plus belles réalisations.

Inspirés par les reconstitutions archéologiques des fouilles de Schliemann à Mycènes, les décors et costumes d'Attilio Colonnello sont magnifiques, avec une grande sobriété pour le cadre architectural et une somptueuse symphonie de couleurs pour les vêtements. Vocalement, la distribution est d'une qualité et d'un homogénéité exceptionnelles. Clara Petrella est une Clytemnestre splendide, aussi majestueuse et belle tragédienne lyrique que soprano dramatique épanoui. Elle domine son rôle écrasant avec une maîtrise et une puissance incomparables. Floriana Cavalli, que quelques Parisiens boudaient récemment dans *L'Ange de feu* à l'Opéra-Comique, campe une Electre bouleversante, d'une extraordinaire sauvagerie, d'une émotion terrible et d'une radieuse beauté tant plastique que vocale. Côté masculin, même niveau: Raffaele Arié est un Egiste impressionnant, Mario Petri prête une très belle voix de basse à Agamemnon et Ruggero Bondino est un Oreste brillant d'un furieux éclat, tandis que le vieillard de Phocide prend toute l'importance redoutable que lui donne Nicola Zaccaria, dont les amateurs de disques connaissent bien le timbre si riche et la belle déclamation tragique.

CLAUDE ROSTAND

## La «nuova musica» non esclude la voce umana

Nel quadro delle più recenti manifestazioni musicali milanesi, particolare rilievo acquista il concerto organizzato dall'Angelicum di Milano e tenuto l'8 marzo, concerto dedicato a musica contemporanea da camera. Premesso che la rassegna evitava qualsiasi rapporto con la corrente neo-dada, bisogna dire subito che la materia presentata è stata senza dubbio stimolante, per l'occasione che ha offerto di verificare sulle opere le diverse tendenze che agiscono all'interno di quella musica che, con termine ormai inflazionato ma pur sempre comodissimo, si suole definire «nuova». Non diamo torto a quanti nutrono dubbi sulla validità di manifestazioni interamente dedicate alla musica di «avanguardia» (altro termine inflazionato ma comodo) e preferirebbero invece l'inserimento di questa musica nei normali concerti, frequentati dal normale pubblico. In tal modo si giungerebbe a dare un chiarimento sul rapporto che intercorre tra le «proposte» dei compositori e le capacità di comprensione e di valutazione, di ricezione insomma, degli ascoltatori.

Sgombrato comunque il terreno dalle questioni pregiudiziali (per altro verso importantissime), veniamo a una breve rassegna delle composizioni ascoltate. A nostro parere sono emersi tre diversi orientamenti: il primo è quello che definiremo dello *sperimentalismo classico*, rappresentato qui dai suoi due maggiori esponenti: P. Boulez e K. Stockhausen; il secondo, esemplificato dai pezzi di B. Canino e N. Castiglioni, è quello che tende a far tesoro delle più spregiudicate esperienze sonore, per riproporne i motivi in chiave di rutilante virtuosità e di allentato rigorismo sperimentale; a parte ci sembra vada considerato il caso di Giacomo Manzoni, a testimonianza di una differente impostazione ideologica, prima ancora che di «gusto».

Pierre Boulez apriva il concerto con la sua famosa *Troisième sonate* per pianoforte, una composizione quasi storica per la clamorosa immissione di strutture mobili, variabili, accanto a «formanti», cioè a nuclei fissi, e per la sua impostazione «circolare» (il che permette di iniziare il pezzo da una qualsiasi delle sezioni). Passata però la sorpresa, scontato lo *sperimentalismo febbrile* che caratterizza il primo Boulez, ci resta oggi in mano un pezzo decisamente brutto, senza forti differenziazioni interne della materia sonora. La pluralità delle soluzioni possibili si risolve, alla fine, in una reciproca neutralizzazione delle stesse.

K. Stockhausen era presente con il noto *Refrain* per tre esecutori e vari strumenti (pianoforte, vibrafono, celesta, glockenspiel). A parte l'uso curioso di un regolo ruotante su un perno posto al centro della pagina circolare della partitura, che inserisce una componente aleatoria (quasi irrilevante, all'atto pratico), il pezzo è scritto secondo una concezione verticalistica: si tratta di una serie di «accordi» di varia composizione timbrica, lasciati risuonare lungamente. Il gusto decorativo è innegabile, anche se poi tutto si riduce a una cineseria; e non solo per il prezioso giuoco timbrico e per l'esoterismo dell'atto esecutivo, ma soprattutto per l'assenza di ogni impulso agogico, per la tendenza all'immobilità, alla sospensione nello spazio.

Al già noto *Cangianti* di Niccolò Castiglioni (tutto uno scintillio di trascoloranti soluzioni timbriche) si affiancava un *Piano. Rage. Music* (per tre esecutori e un solo pianoforte) di Bruno Canino. I mezzi usati sono i più spregiudicati, non esclusi quelli clownescamente introdotti da Cage; solo che qui detti mezzi sono ricondotti nell'alveo di un discorso, sia pure virtuosistico e paradossale, abbastanza definito (anche se non mancano parti aleatorie).

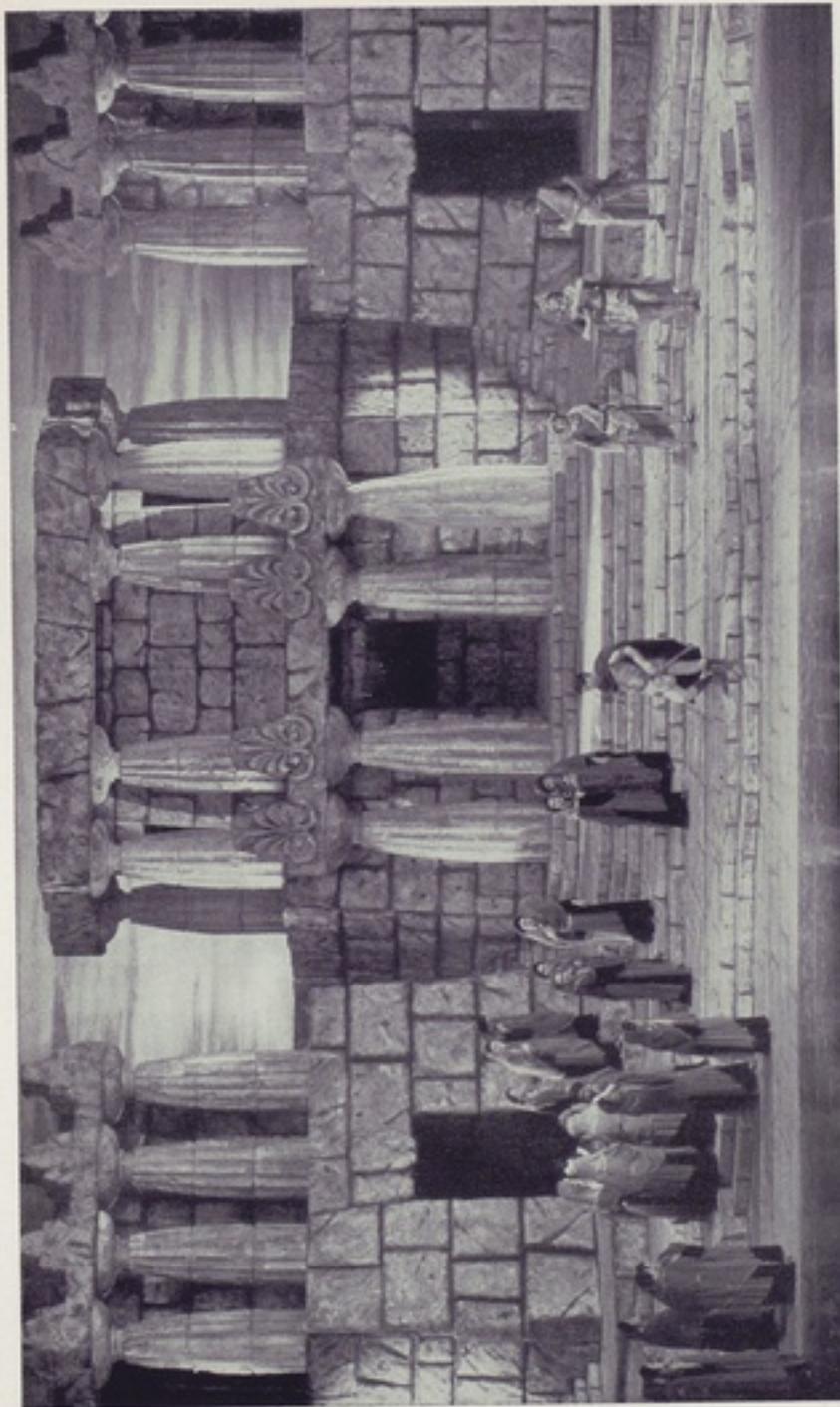
Caratteristico l'armeggiare continuo nel ventre dello strumento e così pure il lungo « a solo » iniziale del primo esecutore; un continuo, furioso crescendo, su cui si innestano, dapprima con brevi intermittenze, poi sempre con maggior invadenza, gli altri pianisti, che finiscono a un certo punto per prevalere e per « soffocare » il primo esecutore (e qui il secondo pianista, Antonio Ballista, visualizzava gustosamente la scena con un gran lavoro di gomiti in « cluster »...).

Giacomo Manzoni, presente con il suo *Preludio, « Grave », Finale* per voce femminile, clarinetto e tre archi (del 1956), è musicista volto a ritrovare dialetticamente, cioè dall'interno delle correnti linguisticamente avanzate, le vie dell'espressione e della comunicazione. Già il ricorso alla voce umana, non ridotta alla lettura di slegati fonemi ma vincolata a precise esigenze narrative, è un fatto di per sé sintomatico. Il pezzo presenta tempi estremi puramente strumentali, mentre la voce interviene nell'episodio centrale e intona una poesia di Waring Cuney, ove le gelide solitudini contemporanee vengono riscattate da una denuncia che non disdegna i toni elegiaci. La musica, che prosegue coerentemente la parabola espressionista, non è estranea a influssi berghiani e si giova di una scrittura vocale sobria e insieme intensamente lirica.

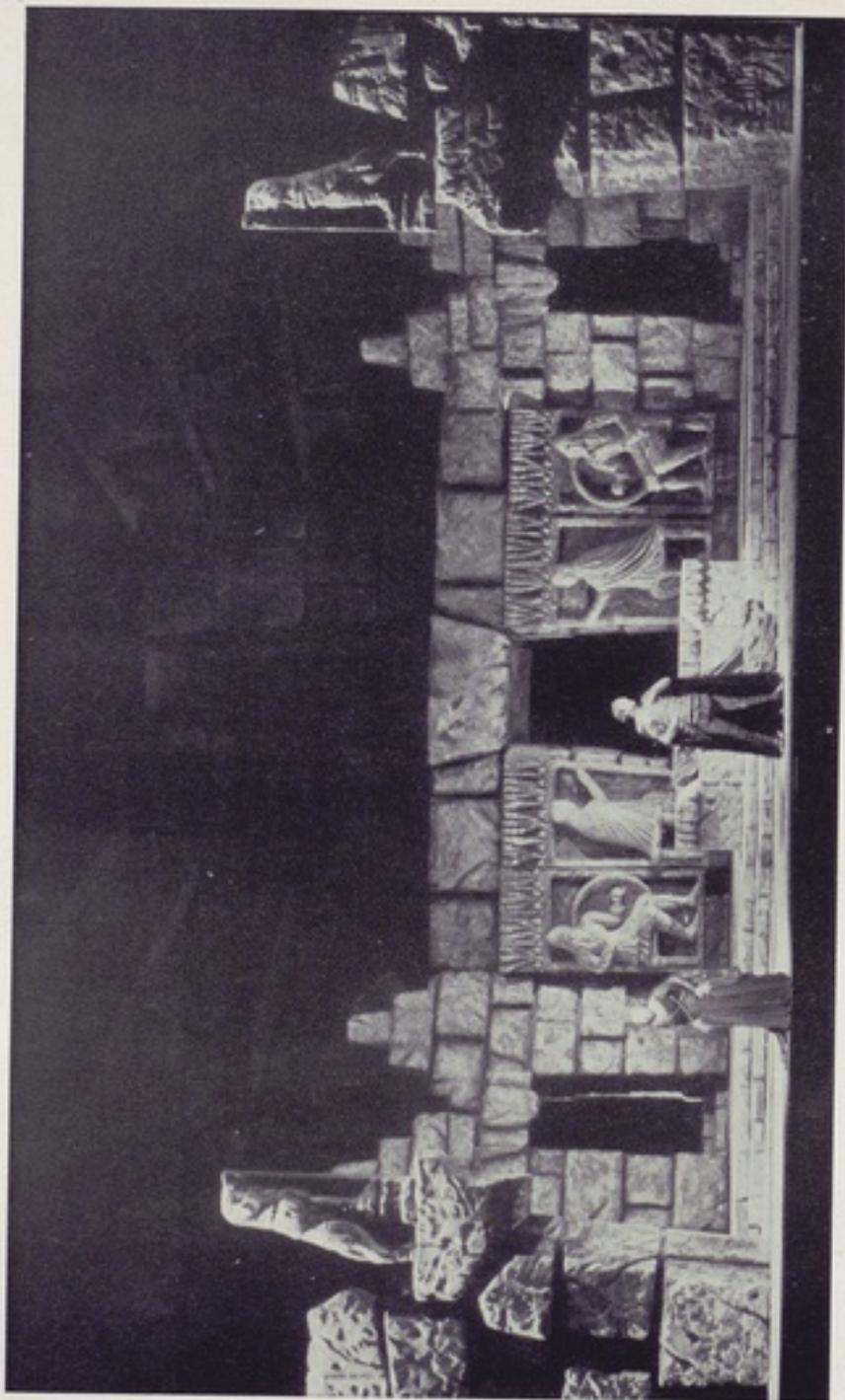
A questo punto è necessario un breve discorso. Il compositore romano Evangelisti, rispondendo all'inchiesta promossa da L. Pestalozza sull'ultimo numero del *Verri*, scrive di non aver mai amato il canto nella musica contemporanea e prosegue: « ne consegue che il mio interesse, per un certo tipo di teatro musicale melodrammatico, è molto limitato anzi, in linea generale, lo considero noioso e superato alquanto ». Il giudizio di Evangelisti, del resto condiviso da altri compositori orientati verso l'astrazione dell'artigianato formalistico, è naturalmente privo di storicismo. Nel senso che il rapporto tra vecchio e nuovo non è che un momento del complesso moto dialettico della realtà e non può venire assolutizzato in una esaltazione della novità fine a se stessa, tipo « anno X, fine della voce umana nella musica », ove « caratteristiche », categorie esterne si sostituiscono a ciò che, storicamente, è decisivo. E decisivo è soltanto l'uomo, la sua capacità di esprimersi, di narrare. Giacomo Manzoni, con la consapevolezza teorica che lo contraddistingue, non è caduto in trabocchetti formalistici come quelli di cui abbiamo riferito; e ciò arricchisce il senso della sua presenza nel concerto milanese.

Per finire vogliamo citare gli interpreti delle ardue pagine eseguite: in primo piano il compositore Bruno Canino, pianista e direttore di streghesca abilità; gli altri pianisti Antonio Ballista (al solito smalziatissimo nella musica contemporanea) e Remo Gelmini; la dotata soprano Pina Schettino, sensibile interprete di *Grave*; il clarinetista Pecile, la violinista Pasquali, il violinista Palmieri e il violoncellista Caruana.

ARMANDO GENTILUCCI



Orchestra di Itdebrando Pizzetti alla Scala, regia di Margherita Wallmann, scene di Attilio Colonnello.



Clitennestra di Ildobrand Pizzetti alla Scala, regia di Margherita Wallmann, scene di Attilio Colonnello.

## «Wallenstein» di Mario Zafred al Teatro dell'Opera di Roma

Con vivissimo successo è andata in scena il 18 marzo scorso al Teatro dell'Opera di Roma la prima rappresentazione della seconda opera di Mario Zafred, Wallenstein. Il libretto, tratto da Lillian e Mario Zafred stesso dalla ben nota tragica trilogia di Schiller, ha permesso al valente musicista di esaudire il suo desiderio di dedicarsi ancora una volta al teatro lirico, dopo il felice esito dell'Amleto. L'opera è stata diretta da Oliviero De Fabritiis, per la regia di Margherita Wallmann, con scene e costumi di Enrico D'Assia, ed è stata interpretata da Nicola Rossi Lemeni (Wallenstein), Anna Maria Rota (Tecla), Mario Basiola (Ottavio Piccolomini) e Gianfranco Cecchele (Max Piccolomini), nonché Giorgio Casellato, Orianna Santunione, Antonio Boyer, Franco Pugliese, Plinio Clabassi e Fernando Jacopucci. Le accoglienze di un pubblico eccezionale sono state caldissime per l'autore e per tutti gli interpreti e tutta la stampa ha registrato unanime il successo dell'ultima produzione del Maestro. Eccone i più sintomatici giudizi:

FRANCO ABBIATI:

«... E piace lodare oggi, dall'Opera di Roma, il Wallenstein del noto compositore triestino Mario Zafred, al suo secondo tentativo operistico (il primo, Amleto, risale a quattro anni fa): tre atti di sei quadri pure composti per il libretto in collaborazione con la moglie Lillian e presentati stasera in prima assoluta.

Si capisce come non sia stata semplice l'operazione di riassumere in tre atti gli undici originali del poema drammatico schilleriano, già diviso in tre parti da rappresentarsi in altrettante serate...

... Anche nel Wallenstein dei due Zafred il dramma della solitudine è più forte del tradimento, e quello dell'amicizia che vien meno, più angoscioso della sconfitta...

... Ma per arrivare a tanto, e per rispettare le proporzioni richieste dal componimento destinato alla musica, il libretto d'opera ha dovuto battere molte, forse troppe scorciatoie, soprattutto rimediando alle lentezze espositive delle due prime parti della trilogia originale e lasciando confluire l'impeto risolutivo nella terza, La morte di Wallenstein, così da accrescere risalto sia alla potenza del generalissimo nell'urgere dell'azione, sia al suo tragico sconcerto nel finale, con sacrificio purtroppo notevole

delle importanti effusioni sentimentali di Max e Tecla, casti nel loro idillio, fermi nella loro idealità.

Libretto conciso, comunque, ed efficace in ogni punto per la speditezza della prosa e la mutevolezza dei richiami alternanti la mozione degli affetti alla pittura coloritissima, vivace, di caratteri e luoghi, come insegna, con l'accampamento in Boemia dell'armata di Wallenstein, il successivo banchetto degli ufficiali in casa Terzky, dove si complozza la rivolta contro l'imperatore sulla base d'un coro a cappella interrotto da voci singole di avvinazzati, al modo responsoriale.

Ma siamo qui nel merito della incisiva, in ogni caso intelligentissima tavolozza musicale, di cui è facile rilevare anzitutto l'intento chiarificatore. Figura introversa, anche enigmatica, però alquanto dinamizzata nella declamazione sostenuta fino al grido, espansa fino all'arioso, il generalissimo di Zafred viene ricondotto in realtà alla statura schilleriana, per cui Wallenstein si erge sicuramente al centro d'una intima tragedia della coscienza, minata in partenza dagli scrupoli morali oltre che politici, perciò invitata sovente a confessarsi in monologhi che sono tra le pagine migliori dell'opera. Come altre volte in passato, Zafred rivendica una assoluta libertà di atteggiamenti for-

mali (applica spesso anche il recitativo parlato) e insieme rifiuta le posizioni calligraficamente astratte. L'accademismo, in altre parole, è respinto dal linguaggio zafrediano nella stessa misura dell'experimentalismo ozioso di certa avanguardia musicale.

In questo *Wallenstein*, d'una tensione costante anche dove vi s'accende l'estro lirico e vi si conformano i pezzi chiusi, non di rado commossi, dell'aria, del duetto, del quartetto, della canzone popolareggiante, Zafred tende a esprimere e a comunicare in presa diretta, con formule moderne e tuttavia accessibili, essenziali, funzionali. La appercepibilità del canto pur nei passi di un'asprezza armonica e strumentale vicina ai limiti di rottura, è il primo risultato d'una virile posizione, sul terreno artistico e tecnico, presupponente l'indipendenza della scrittura. La plastica evidenza delle cellule tematiche, specialmente studiate ai fini caratterizzatori e un po' meno agli atmosferici e paesaggistici, è un altro risultato principalmente valutabile in rapporto all'anemia cantabile, e peggio, all'inorganica tessitura di tanta produzione teatrale odierna. Zafred, in breve, ha scritto un'opera coraggiosa, drammaticamente viva, spettacolarmente varia e in qualche scena, come quelle dell'accampamento, del banchetto, della specie di specola in casa Piccolomini e del finale, addirittura avvincente. Un ingegno, il suo, sul quale crediamo fermamente che il teatro musicale italiano possa e debba contare.

Esecuzione accuratissima, in alcuni tratti stupenda. Vi hanno concorso in prima linea la concertazione vigorosa e la direzione palpitante di Oliviero De Fabritiis, l'ammirevole prestanza del protagonista e la perfetta fusione di tutti gli altri interpreti canori: Anna Maria Rota quale flessibile Tecla, Oriana Santunione quale vibrante contessa Terzky, il robusto e signorile Mario Basiola (Piccolomini), i fluenti Antonio Boyer (Buttler) e Franco Pugliese (Gordon), il magnifico Plinio Clabassi (Questenberg), gli appropriati Casellato (Terzky) e Jacopucci (Wrangel), in particolare il lucente tenore Gianfranco Cecchele (Max) che merita molta attenzione per la dovizia dei mezzi vocali. Ha cantato a dovere il coro diretto da Gianni Lazzari.

Ha poi favorevolmente impressionato la regia di Margherita Wallmann, at-

tingente due culmini nel quadro del banchetto e nell'epilogo sanguinoso. Ed ha ancora sorpreso la collaborazione del principe Enrico d'Assia cui si devono i costumi di una ricchezza quasi magica e le scene ispirate agli antichi castelli boemi... ».

(*Corriere della Sera*)

FERNANDO L. LUNGHI:

« L'idea di scrivere un'opera, ai giorni nostri, non può essere suggerita che dalla convinzione che una tale forma possa essere sufficiente ad esprimere, anche nei nostri tempi un "fatto" valido nel passato come nel presente e nell'avvenire: un motivo umano, per intenderci, che è di sempre. Quale ad esempio nel nostro caso la sete del potere e "quella mescolanza di verità e di errore" che è in ogni uomo e in cui sono, "immanenti" i termini di un conflitto.

Mario Zafred ha trovato in *Wallenstein* un tale "fatto" e un tale conflitto...

... L'accampamento crea il quadro principale di tutto il dramma e nell'accampamento c'incontriamo per la prima volta nei personaggi principali e possiamo per così dire mettere a fuoco i loro caratteri la loro personalità i loro sentimenti.

Nell'accampamento inoltre (colto in quanto ambiente non in quanto ad azione) il musicista impianta quella vera e propria azione corale che diluendosi negli atti e nel tempo segna quasi i momenti della decadenza del protagonista: una canzone militaresca di forte accento e che sa di saccheggio (torna a mente il passo manzoniano "Passano i cavalieri di Wallenstein" nel rapinoso passaggio dei Lanzichenecchi) e che condensa in sé lo spirito e l'umore del campo; una canzone che fa spicco a confronto di un tessuto musicale che si tiene quasi sempre all'essenziale...

... Di tutti i personaggi quello che acquista una sua impronta musicale, un suo carattere è il protagonista; non tanto in quanto delineato con precisi contorni musicali, ma immerso invece in una atmosfera che è la sua e che rende molto di più i moti segreti del suo intimo e tormentato dramma. L'esempio più cospicuo di questo particolare aspetto della funzione della musica in quest'opera e, credo, la pagina miglio-

re di essa, sta nel secondo quadro dell'atto secondo: la torre osservatorio astronomico. Qui la musica acquista un suo più vasto respiro crea un'atmosfera ricca di suggestione afferma una sua vita autonoma e pure strettamente legata al travaglio intimo del personaggio al quale dà pure un accento lirico nel suo monologare. Caratteri di consistenza e di continuità nello sviluppo musicale in contrapposto alla spadicità dei brevi nuclei tematici cui si è già accennato, si ritrovano negli interludi e specie nel secondo e nel terzo. In queste pagine c'è il musicista aggiornato sapiente ma anche fedele alla logica alla consistenza ai valori di un vero discorso musicale che avrebbe potuto, se costantemente impiegato, dare più consistenza ed anche più varietà all'opera...

(*Il Giornale d'Italia*)

NINO PICCINELLI:

« ... Se non erro, è la prima volta che la trilogia storico-idealistica di Schiller, opportunamente ridotta, entra nel teatro in musica. Non era cosa facile condensare in un libretto d'opera un così complesso e grandioso poema drammatico. Mario Zafred, in stretta collaborazione con sua moglie, Lilyan, è riuscito a raccogliere in tre atti e sei scene gli episodi più salienti della trilogia schilleriana, rispettando la loro successione originaria. Riduzione concisa, ma funzionale, soprattutto nella articolazione degli episodi e nel disegno dei personaggi principali. Dalla prima parte (Il campo di Wallenstein) hanno estratto soltanto la "canzone soldatesca", alla quale il musicista ha impresso un ritmo vario e brioso canzone che nel corso dell'opera riappare spesso a mantenere la presenza di quello sfondo che Schiller aveva affidato al prologo — dove ogni soldato rappresenta un tipo —. Dai *Piccolomini* e dalla *Morte di Wallenstein* i due librettisti hanno ricavato gli episodi e le scene dei tre atti.

Il tessuto musicale aderisce perfettamente al "corpo" del testo: personaggi ed azione trovano nel linguaggio della musica la loro spontanea espressione: un linguaggio che, nella costruzione armonica e nella fattura strumentale non è dissimile a quello dell'*Amle-*

to — la prima opera di Zafred, rappresentata sei anni or sono sulle stesse scene del Teatro dell'Opera — ma è sensibilmente migliorato nel "respiro" lirico, e particolarmente curato nell'impiego delle voci. Come nell'*Amleto*, anche nel *Wallenstein* lo Zafred ignora le arie e i pezzi chiusi, per dare al dramma un costante sostegno musicale fatto di discorsività drammatica, senza peraltro rinunciare al colore dell'armonia e al cesello della sfumatura sonora, con alternanze di semplice e limpida polifonia. E come nella sua prima opera il musicista triestino ha tenuto a separare le due scene che compongono ogni atto da un *interludio*; tre *interludi* che rafforzano, per l'incisività della trama, la tematica della scena precedente creando, nel contempo, il clima sonoro all'episodio che segue. Tre *interludi* che, riuniti, potrebbero benissimo figurare nel programma di un concerto sinfonico...

...Quella della Wallmann è una delle grandi firme che il pubblico conosce ed ammira. Le regie della Wallmann sono preziose e spettacolari, e meravigliosamente suggestive perché sono delle autentiche regie musicali. Non inferiori alla regia sono risultati le scene e i costumi, creazione di Enrico d'Assia: una firma nuova, nel campo scenografico, ma quanto valida!... ».

(*Momento-sera*)

ERASMO VALENTE:

« Spietata (e monumentale) la trilogia di Schiller (a lungo meditata e apparsa poi tra il 1798-99) dedicata a Wallenstein, un protagonista della spietata Guerra dei Trent'anni. Spietata (ma stringatissima e ben soppesata) la riduzione a libretto (tre atti e sei scene di Lilyan e Mario Zafred) dei complessivi undici atti della trilogia. Spietata (e ricchissima) — lo diciamo subito — la musica di Mario Zafred. Un'impresa di alto impegno che sospinge — noi crediamo che sia così — ad una invidiabile vetta la vicenda della musica zafrediana. Impegno riscontrabile nella scelta del più problematico e discusso lavoro di Schiller che non per nulla, nella sua lunga storia ha schieramenti ben opposti: sostenitori da un lato (a cominciare da Goethe), avversari dall'altro (a finire con la ostile posizione di Benedetto Croce)...

...C'è anzitutto da rilevare — ci sembra — come il musicista, avvertendo l'esigenza di un ampliamento e di un aggiornamento di linguaggio, abbia qui, in *Wallenstein*, quasi fatto il punto delle sue precedenti esperienze, sottoponendole intanto ad una sorta di puntillismo fonico (suddivisione del discorso musicale tra i vari gruppi orchestrali), tanto più interessante in quanto la operazione viene condotta nell'ambito di quel tipico clima ritmico-timbrico della musica di Zafred che non smarrisce la sua immediatezza pur incatenata ad un rigoroso processo compositivo.

E poi un fatto nuovo anche la vocalità — difficilissima e proiettata assai spesso in un'aspra tessitura — limpida sull'orchestra per frastagliata e agitata che sia. Il che conferma il tratto proprio di Zafred, la cui musica suona "facile" (e bisogna sentire la recentissima sua *Quarta Sonata* per pianofor-

te), pur essendo fissata sul pentagramma in una sconcertante, disarmante difficoltà. C'è, ancora, fin dall'inizio dell'opera il ritornante suono di un clavicembalo (« volatine » di note che precipitano nel magma orchestrale) il quale dà il senso d'una remota civiltà musicale, punteggiata inoltre da una corralità, spesso procedente a cappella (senza orchestra), rievocante salmodie ed antifone, per cui una voce « attacca » e le altre riprendono e svolgono lo spunto melodico...

...Altri innumerevoli fatti musicali (i ribollenti e inquieti intermezzi musicali tra una scena e l'altra) sarebbero ancora da segnalare, ma nel complesso traspare dalla partitura una smalzata eleganza, una formidabile sapienza orchestrale, una spasmodica, accesa intensità di accenti che non concede neppure una battuta ad effetti esteriori o "teatrali"... ».

(L'Unità)

## Dolorose scomparse: Brunelli, Ghedini e Bossi

In una tragica sequenza dobbiamo annoverare gravissime perdite che hanno colpito in questi giorni, e dolorosissimamente, tutto il mondo della musica. Prima ci è giunta notizia da Roma della morte di Nerio Brunelli, il violoncellista, noto come ottimo concertista solista e come membro del Trio di Pesaro, del Quintetto Boccherini e del Gruppo Musiche Rare. Insegnante inoltre particolarmente dotato, dopo aver tenuto cattedra a Fiume e a Pesaro, era attualmente titolare della cattedra di musica d'insieme nel Conservatorio di Roma, dove il rimpianto dell'uomo e del maestro è particolarmente sentito. Quindi è stata la volta di Giorgio Federico Ghedini, che si è spento a Nervi il 25 marzo scorso. La sua dipartita ha destato echi dolorosi nel Conservatorio di Milano, la cui direzione aveva tenuto fino a pochi anni or sono, e nelle cui aule e sale la sua presenza era ancora vivissima come uomo sensibile e affettuoso, come maestro impareggiabile e come validissimo musicista. Da ultimo, il 2 aprile, ci ha lasciato anche Renzo Bossi. Anch'egli già insegnante nel Conservatorio di Milano, nella nostra città era figura simpaticamente nota per la bonomia del tratto sempre signorile, per la modestia dell'artista, e per la serietà quasi accanita del lavoro e per il geloso attaccamento ai valori tradizionali dell'arte e la fedeltà a quelli familiari. Tutti che lo conobbero e lo avvicinarono ne rimpiangono con amara tristezza la scomparsa. Gravissimo lutto ha colpito poi Riccardo Malipiero, che ha perso la madre il 26 marzo. Al carissimo e intelligente nostro collaboratore e amico giungano le nostre calorosissime e affettuose condoglianze.

## L'Università di Buffalo e il suo fervore di attività

Nel corso degli ultimi anni l'attività musicale a Buffalo ha destato notevole interesse in tutti gli Stati Uniti, dovuto in parte alla presenza di un'ottima orchestra sinfonica, e, dall'altro canto, allo spirito particolarmente inventivo che il *Department of Music in the State University of New York at Buffalo* mette nel coordinare una serie imponente di concerti che va dalla musica tradizionale a quella contemporanea, sino alla produzione più recente. Altre istituzioni come l'*Albright-Knox Art Gallery* (che contiene una delle più ricche collezioni d'arte moderna negli Stati Uniti), la *Buffalo and Erie County Public Library* e la *Buffalo Chamber Music Society* si uniscono con il loro contributo al progressivo aumentare dei concerti e delle manifestazioni artistiche.

Generalmente i programmi della *Buffalo Philharmonic Orchestra*, sino al 1963 diretta da Josef Krips e da allora guidata da Lukas Foss, riflettono la varietà dei linguaggi musicali con i quali il pubblico di Buffalo viene messo a contatto durante una stagione, che, incominciando dalle opere del repertorio sinfonico tradizionale, giunge sino a prime esecuzioni americane di composizioni recentissime come, per esempio, *Momente* di Stockhausen, ascoltati qui la scorsa stagione. I concerti di musica da camera tenuti da solisti e complessi locali o da ospiti di passaggio di fama internazionale, offrono egualmente una estrema varietà di indirizzi; citeremo solamente il recital del violoncellista Leonard Rose, quelli del pianista Van Cliburn e della clavicembalista Sylvia Marlowe e l'indimen-

ticabile esecuzione offertoci dal pianista Leo Smit del secondo volume integrale del *Clavicembalo ben temperato*.

Fra i complessi da camera dal 1963 risiede a Buffalo, dove tiene una cattedra di musica da camera all'Università, il *Budapest String Quartet* che, oltre ad eseguire annualmente la serie integrale dei quartetti di Beethoven, presenta in una serie di quindici concerti il repertorio che l'ha reso celebre.

Ma ciò che ha particolarmente arricchito la vita musicale di Buffalo è stata l'istituzione universitaria di una particolare cattedra di composizione destinata a visitatori d'eccezione, fra i quali citiamo: Aaron Copland, Virgil Thomson, Carlos Chavez, Ned Rorem, David Diamond, George Rochberg, Leon Kirchner, Leo Smit e Alexei Haieff, che, durante il semestre della loro permanenza a Buffalo, presentarono in una serie di conferenze-concerto, le loro opere più significative; attualmente questa cattedra è stata per la prima volta assunta da uno dei più noti esponenti dell'ultima generazione musicale: Mauricio Kagel, che nel corso della prima conferenza presenterà, fra le altre composizioni, *Transición I* e la prima esecuzione americana di *Sonat*.

La punta massima delle aspirazioni musicali di questa città è stata la fondazione, sempre nell'ambito dell'attività universitaria, del *Center of the Creative and Performing Arts*. Nel suo primo anno di vita questo Centro, attualmente diretto da Lukas Foss e Allen Sapp, ha offerto una serie di borse di studio ad alcuni dei più interessanti giovani musi-

cisti americani ed europei. Lo scopo principale è di creare un nucleo di mezzi e possibilità perché i giovani musicisti possano imparare le tecniche più recenti e partecipare direttamente alle esecuzioni della nuova musica. Ciò facendo il Centro darà anche l'opportunità ai nuovi compositori, d'ogni corrente, di realizzare ottime esecuzioni delle loro partiture più audaci. Presentemente il Centro sta svolgendo una serie di concerti che s'intitola « Serate di Nuova Musica »; concerti eseguiti a Buffalo e ripresi a New York nell'ambiente della Carnegie Recital Hall. Fino ad ora due concerti hanno avuto luogo, il 29 dicembre 1964 e il 10 gennaio 1965, e hanno radunato nel teatro dell'Albright-Knox Art Gallery un vastissimo pubblico che ha accolto le musiche in programma con grande attenzione ed entusiasmo. Il primo concerto, che iniziava con una meravigliosa esecuzione dei *Twenty-six simultaneous mosaics for five players* di Henry Cowell, presentava opere di Xenakis, Mayazumi, Crumb, Arrigo, Ellis e Brown. Tre composizioni vanno particolarmente notate: il delicato *Prelude for String Quartet* del giapponese Mayazumi, la *Night Music I* di George Crumb, stranamente evocativa, mentre nei *Quattro episodi* del siciliano Girolamo Arrigo la combinazione di un a solo di soprano con tutti gli strumenti della famiglia del flauto, dall'ottavino al flauto basso, successivamente impiegati, sviluppava una fervida ambientazione sonora. *Improvisation* di Don Ellis, con il compositore nel ruolo di solista, mostrava invece la corda nell'abbandonarsi a un esercizio aleatorio che solo occasionalmente produceva effetti interessanti ma che, comunque, non sapeva uscire dai clichés più stanchi della « nuova musica ».

Nel secondo concerto il programma presentava maggiori e più stimolanti contrasti, malgrado l'incongrua inclusione della quasi elisabettiana composizione giovanile di Elliott Carter (l'opera risale al 1939) intitolata *Tell me where is Fancy Bred*. Abbiamo ascoltato *Mandolin* (1963)

di Morton Subotnick, per viola, nastro magnetico e proiezioni, tentativo assai elementare di combinare brani di musica registrata, pagine pianistiche dell'800 e svariate altre sonorità, con un a solo di viola eccessivamente difficile e un filmetto dilettantistico dove vedevamo puerili forme concentriche invase da enormi macchie di inchiostro colorato. Composizioni di Charles Ives (1922) si affiancavano all'omofonica staticità di un recentissimo La Monte Young o ai quadretti orientaleggianti di Frederic Myrow accanto ai quali gli *In between places* di Christian Wolff (1963) non riuscivano a imporsi nella loro squisita discrezione.

Va notata, a questo punto, la curiosa contraddizione secondo la quale molte fra le musiche che si pretendono nuove giungono, all'ascolto, come la ripetizione di formule e clichés che si ha l'impressione di aver udito da sempre, mentre solo una autentica personalità saprà convertire ogni stilema in gesti sonori con un preciso significato estetico e musicale.

Certamente la composizione più originale e compiuta era quella che chiudeva il programma: *Manifesto per Kalinowski* (No. 6 dai 7 fogli) (1959) del compositore fiorentino Sylvano Bussotti; dagli impalpabili sussurri della materia sonora in cui affioravano fuggitive figurazioni di tromba o di flauto, alle tre voci che s'intrecciavano fra bisbigli delicatissimi giungendo al canto spiegato, tutto era immerso in un magnifico effetto d'armonia e di ricchezza sonora.

Scherzosamente, durante una conferenza, Allen Sapp ebbe a definire Darmstadt come « la Buffalo europea »; questa non è certamente la situazione attuale, ma esistono le migliori premesse perché in questa città vengano realizzate in futuro le manifestazioni musicali del più alto interesse e che potranno incidere profondamente nella vita musicale degli Stati Uniti.

FRANCK A. D'ACONE

## Una rara opera di Prokofiev a Napoli: il « Simeon Kotko »

Dopo una ripresa dell'*Aida*, spesso tenuta in serbo per le sagre estive dell'Arena flegrea (direttore Fernando Previtali, interpreti la Maragliano, la Simionato, Bergonzi, Colzani e Vinco), il San Carlo ha il merito di aver reso possibile l'incontro con una rara opera di Prokofiev, il *Simeon Kotko*, eseguita per la prima volta in Italia dai complessi dell'Opera nazionale di Sofia, anche impegnati nel favoloso *Sadko* di Rimski-Korsakov. Ideata nel 1939 come « grande opera sovietica » e portata a termine nell'anno seguente, *Simeon Kotko* è tratta da un racconto di Valentin Kataiev sulla guerra partigiana in Ucraina, nel 1918, durante l'occupazione tedesca. Il libretto venne curato dallo stesso Prokofiev in collaborazione con lo scrittore. Dopo quattro anni di guerra il giovane contadino Simeon Kotko ritorna al suo villaggio natale in Ucraina. Simeon, a cui i due maggiori responsabili del « Soviet », Remeniouk e il marinaio Tzariou, hanno attribuito la sua parte di terra e di bestiame, vuole sposare Sofia, figlia del ricco contadino Tkatchenko, che acconsente alle nozze a malincuore. Ma un distaccamento tedesco si impadronisce del villaggio; Tzariou viene ucciso e la sua fidanzata, Liubka, impazzisce. Su denuncia di Tkatchenko, che intende sbarazzarsi di Simeon, i tedeschi incendiano la casa del Kotko. Remeniouk e Simeon si uniscono a un reparto di partigiani che libera il villaggio, impedendo a Tkatchenko di dare in moglie Sofia al proprietario terriero Klembovski, i cui privilegi erano stati frattanto ripristinati. Simeon e Sofia si abbracciano, l'intero villaggio è in festa.

Nell'opera, interessantissima per l'avveduto recupero del materiale folclorico, vibrano accenti caratteristici del canto popolare russo. Eppure la critica ufficiale sovietica rimproverò a Prokofiev il « cosmopolitismo del linguaggio »! Altre accuse vennero rivolte al musicista per il « formalismo borghese » e per l'as-

senza di un « eroe positivo » (quell'eroe positivo che, secondo alcuni interventi all'ultimo congresso degli scrittori russi, dovrebbe tornare a essere una figura dominante della letteratura sovietica, finora immersa nelle polemiche sullo stalinismo). Quattro anni prima, con una violenta nota attribuita a Zdanov, era stata condannata l'opera *Lady Macbeth nel distretto di Mzensk* di Sciostakovic, poi riapparsa come *Katerina Ismailova*. Anche nel caso di Sciostakovic accuse perentorie e il più cieco dogmatismo. A proposito del congresso degli scrittori russi: il ritorno ai personaggi positivi viene auspicato mentre in Italia, per le arti figurative, si registra la scoperta di alcune importanti esperienze dell'avanguardia russa, nate in anni di fervida vita intellettuale e poi condannate dalla critica staliniana. Non è singolare tutto questo? A noi interessa, lasciando da parte le requisitorie zdanoviane, la presenza nel *Simeon Kotko* del Prokofiev più valido e autentico, anche se lontano dall'espressionismo dell'*Angelo di fuoco* e dal grottesco dell'*Amore delle tre melarance*; un Prokofiev « impegnato » ma non per questo prigioniero delle direttive del realismo socialista e di una concezione dell'arte puramente pedagogica e strumentale. Sono ben noti, senza dover citare Andrej Olkhovskij (*Music under the Soviets*, New York, 1955), i temi eroici imposti dalle gerarchie del partito, l'esaltazione delle bonifiche e del collettivismo in agricoltura. Prokofiev, con rarissime concessioni all'enfasi celebrativa, si ispira invece ai modi popolari russi, che nulla hanno da vedere con le canzoni per le masse (un « genere » esaltato dal pompierismo ufficiale, come la pittura di tipo illustrativo del padiglione russo alle Biennali veneziane). L'opera ci è sembrata un po' sommaria ma di robusto impianto scenico. Vi si ritrova un certo Mussorgski, con la luce e l'immediatezza della *Fiera di Sorocinski*. I cori dei partigiani ri-

sentono della gravità epica del *Nievski*, scritto due anni prima. Vigorosamente rappresentato il dramma di Liubka e molto suggestivo il quadro della notte ucraina.

Lo spettacolo, degno di lode soprattutto per l'omogeneità dei valori interpretativi, ha ottenuto il più vivo successo. Non ci si meraviglia del notevole livello dell'allestimento: infatti dall'Opera nazionale bulgara sono usciti interpreti come Christoff, la Nicolai, Ghiaurov. Con larghezza di mezzi, ottimamente modulati, e chiara intelligenza scenica si sono imposti Jordan Snamenov, incisivo protagonista, Liliana Bareva, Katia Popova (che si alterna con Nadia Sciarkova nella parte di Sofia), Pavel Ghergikov, Nikola Vassiliev, Boika Kosseva, Svetoslav Ramadanov, Dimitar Petkov e Boris Bogdanov. Penetrante ed efficace, salvo alcuni squilibri, la direzione di Michail

Anghelov, un giovane direttore bulgaro tra i più affermati, anche nel repertorio italiano. Appropriata la regia di Nikolai Nikolov e senza grandi pretese, ma di buon gusto, le scene e i costumi di Konstantin Radev. Di notevole rilievo le espressioni corali, guidate dai maestri Kondov e Karoleev.

Erano convenuti a Napoli critici da tutta Italia. Una buona serata per il San Carlo, che nel 1953 si era già prodigato nella prima italiana di un'altra opera di Prokofiev, *Il Giocatore*, dal romanzo di Dostoevski. Siamo ora in attesa del *Don Pasquale* di Donizetti nello stesso allestimento presentato due anni fa al Festival di Edimburgo, regista Eduardo De Filippo, e della *Zelmira* di Rossini, un « ritorno » particolarmente significativo.

EDOARDO GUGLIELMI

## Béjart e la sua interpretazione moderna degli «Uccelli» di Aristofane

Ancora uno spettacolo « totale » di Maurice Béjart con l'« opéra-ballet-comique » in due atti, ispirata agli *Uccelli* di Aristofane e rappresentata al Teatro Reale della Monnaie di Bruxelles.

Le opere di Béjart, con le loro innovazioni, le audacie e la metafisica, non hanno mai lasciato indifferente il pubblico e gli *Uccelli* consacrano l'intento di creare un'opera lirica contemporanea. La musica del greco Mano Hadjidakis, noto autore di canzoni, di musica per film e per festival, è assai melodiosa ed è stata molto applaudita. Sfruttando abilmente il folklore mediterraneo, essa crea l'atmosfera adatta, con arie di intensa emozione, che stanno a mezza strada fra la canzone popolare e l'aria tradizionale d'opera. L'autore stesso ha diretto l'orchestra, nella quale ha introdotto strumenti popolari greci.

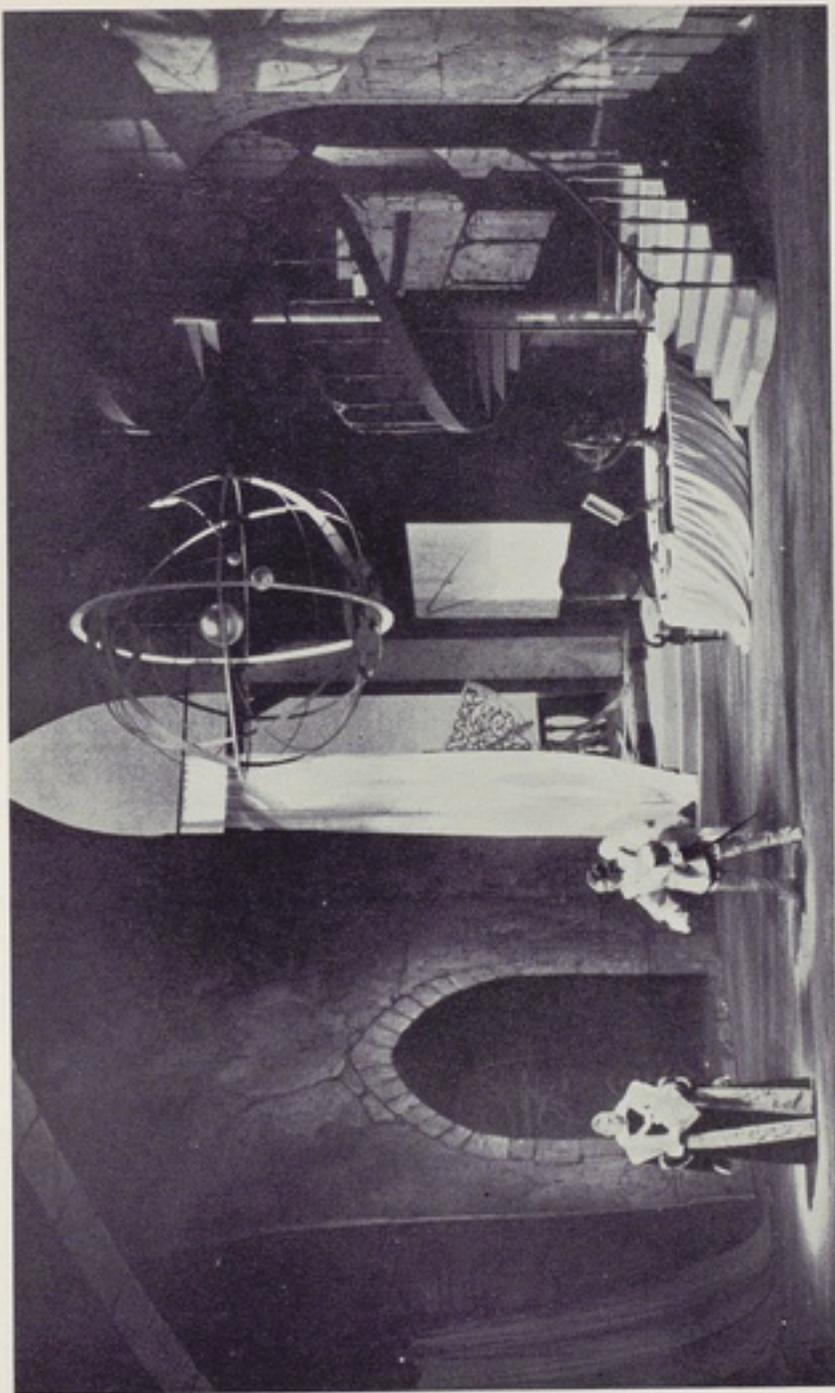
La versione danzata è assai diversa dalla commedia di Aristofane. Questa dipingeva la rivolta degli Ateniesi contro la tirannia poliziesca di Alcibiade: due vecchi abbandonava-

no la città per rifugiarsi, in cerca di pace e felicità, presso gli uccelli. L'attuale librettista, Philippe Dano, ha sostituito i due vecchi con due adolescenti pieni di illusioni, ma ha rispettato lo spirito dell'antica commedia, scrivendo una satira surrealista, ma poetica, della nostra società. Gli uccelli sono i ballerini. Le parti migliori sono la costruzione della Città degli Uccelli, l'imposizione delle ali ai neofiti e il *pas-de-deux* dell'Usignolo (Tania Bari) e dell'Epops (Daniel Lambo). Nel secondo atto la città degli uccelli è invasa dagli uomini profittatori.

Per Béjart la città degli uccelli è un circo, alla Dalí e Picasso, con i simboli misteriosi che egli preferisce, ma che sono incomprensibili e costituiscono dei veri rompicapi per gli spettatori. Anche i costumi di Germain Casado peccano di un eccesso di grottesco.

Il successo è stato enorme, ma questo genere di spettacolo costituirà la formula lirica di domani?

NICOLAS KOCH-MARTIN



Roma, Teatro dell'Opera. Quadro I dell'atto I di *Wallenstein* di Mario Zafred. Regia di Margherita Wallmann, scene e costumi di Enrico d'Assia.



Quadro II dell'atto II di Wallenstein di Zafred al Teatro dell'Opera di Roma. Scene e costumi di Enrico d'Assia per la regia di Margherita Wallmann.

## Dicembre come una primavera. Appunti dalla Biennale di Madrid

Il lungo inverno succeduto alla morte, e anzi allo sgomento silenzio di Manuel de Falla, sta, in Spagna, volgendo al termine. La prima Biennale di musica contemporanea, svoltasi con quasi perfetta regolarità, dal 28 novembre al 7 dicembre, in Madrid, ne ha dovuto convincere anche i più riottosi: i quali naturalmente non mancano mai, ma nei confronti del paese ospite si permettono, da troppo, bizze e carnevalate di un tono goliardico per lo meno inadatto all'età loro. Si poteva ancora, fino a questa data, credere che i musicisti spagnoli fossero legati indistricabilmente a un folclore esausto: ora anche i meno informati, gli scettici per incapacità a leggere una partitura, o per ragioni anche meno nobili, hanno potuto ascoltare con le orecchie loro. L'inverno non ha lasciato tracce fastidiose: e i musicisti d'oggi sono, anche a Madrid, musicisti nuovi, per la più parte, vale a dire allineati sulla problematica attuale, quella (mai lo si ripeterà bastevolmente) che è partita, anni fa, dai corsi di Darmstadt. Se ne hanno i primi risultati graditi: *como aves precursoras de primavera*, giusto secondo canta un *refrain* celeberrimo di José Padilla (musicista che godette l'ammirazione, fra l'altro, di Ravel). Alla testa di questo *renouveau*, sta indubbiamente la volontà entusiastica di un musicista, Luis de Pablo. È inutile dire quanti e quali siano stati gli ostacoli, le incomprensioni, le amarezze, i rifiuti che quel valoroso ha dovuto affrontare. Gli inverni hanno dovunque i loro cultori, perfino disinteressati. Il risultato si riassume in breve: una serie di concerti, cui assistevano molti fra i più noti critici d'Europa e d'America, e un pubblico di considerevoli proporzioni, ha informato i Madrileni di quanto avviene in musica, dopo la fase seriale. E s'intende che i maestri della serialità, a cominciare dalla generazione eroica, erano colà poco noti, e molte opere ineseguite affatto. La situazione ricordava quella italiana dell'immediato dopoguerra, quando si raccolsero i frutti dei passati trascorsi hindemithiani. Per tal ragione, la Biennale di Madrid non ha temuto di dedicare spazio abbondante appunto ai Viennesi. Già il concerto d'apertura, diretto da Maurice Le Roux con l'eccellente Orquesta nacional de España presentava, accanto a due compositori attivamente militanti quali Messiaen e Xenakis, due classici: il Webern dei *Cinque pezzi* op. 10, e il Debussy di *Jeux*. Esempio pedagogico, dunque, giacché è assai probabile che la fulgente partitura debussiana avesse avuto fino ad ora la stessa vita difficile che incontrò altrove: quando un gruppetto di *moins de trente ans* la spiegò e la impose ad illustri eseguiti anziani, cui era sfuggita. A Schoenberg venne poi dedicato un intero concerto profilo, affidato al più autorevole dei suoi discepoli oggi operanti: al venerando e affascinante Max Deutsch, venuto da Parigi per contribuire ancora una volta alla conoscenza e alla gloria del maestro sommo. Deutsch accompagnò a pianoforte la ammirabile Colette Herzog, cantatrice fra le più perfette che ci sia accaduto di incontrare, negli abissali *Giardini pensili* georgiani; e diresse poi da pari suo il gruppo strumentale della Sorbona nell'*Ode a Napoleone* (in cui il solista Riley fu sbalorditivo di incisività e potenza) e la *Suite* per sette strumenti op. 29. Mai, come in questa esecuzione, ne cogliemmo la gaiezza sorridente, rigata di umori neri: sotto la guida di Deutsch, assolutamente *wienerisch*, scomparve affatto la leggera patina accademica, e lo sgradevole accento neoclassico, che aduggia troppo spesso l'opera magnifica. Ancora a Schoenberg si ritornò con i pezzi pianistici dell'op. 11 e 33 e nel concerto di chiusura con la portentosa op. 22. Di Webern, la stessa sera, si eseguirono anche i *Sei pezzi* dell'op. 6; di Berg, i supremi *Altenberg-Lieder*.

Uno spiacevole contrattempo impedì l'attuazione del concerto che avrebbe dovuto essenzialmente illustrare la musica italiana. Per di più, il pezzo per quartetto di Franco Evangelisti, *Aleatorio*, scomparve dal programma, e rimase ingiustificata l'assenza. Sicché, dei nostri, restarono solo Luigi Nono, con un'esecuzione invero assai precisa e vigorosa di *Polifonica-Monodia-Ritmica*, una delle opere strumentali più felici del compositore veneziano; e Luciano Berio, ognor presente nei virtuosistici programmi di Severino Gazzelloni, con la nota *Sequenza*: opera anch'essa fra le più ricche di quell'abilissimo artefice, e artificiere. Si sa cosa siano, e cosa divengano

col tempo, le scelte di un divo: se si eccettuano i fini lavori di Fukushima, quasi tutto è, o diviene, pretesto a esibizioni spettacolari. Delle quali c'è chi osa lagnarsi: per conto nostro, dobbiamo dire anche d'attendere ogni improvviso pianissimo di Severino come un accadimento miracoloso.

Criteri diversi, e anzi divergenti, guidano Frederic Rzewski. Il grande pianista ha proposto una interpretazione della nuova musica della quale non si potrebbe desiderare la più esatta e la meglio aggiornata. Accanto a lavori già affermati come il torrido *Klavierstück X* di Stockhausen, e l'algida *Musik of changes* cagliana, di cui s'è data la quarta parte, venivano lavori assai meno divulgati, dello stesso interprete, di Wolff, Feldman, Komorous e von Biel, accogliendosi anche una zona francamente aliena alla musica (una zona fatta solo di *extra*, come accadde di dire a Bussotti) con i *Gesti sul piano* di Giuseppe Chiari. Il *Poem* di Rzewski risale al 1959, è dunque delle prime opere, e si sente. Una scrittura tecnicamente audace non cancella del tutto il vecchio bazar pianistico, o almeno ne lascia immuni molte tentazioni che poi il compositore ha rifiutato. Fra esse, la presenza di incantamenti scriabiniani è qui la più evidente. Estremamente maturi al contrario i due pezzi seguenti. Feldman, e Wolff forse anche più, appaiono compiuti dagli esordi: poche cose riuscendo più dense di segrete convinzioni di *Extensions 3* dell'uno, e dell'altro, *For piano with preparations*. Dell'opera di Feldman, si ammira la totale identificazione dello stile con la tecnica compositiva (nel senso di Stockhausen: con la scoperta); di Wolff, la calibratura micrometrica del suono, fonte unica della forma. *The Devil's trill* del giovane Rudolf Komorous ci ha consentito, altro non fosse, qualche speranza sulla musica ceca (laddove le scelte veneziane ce le avevano demolite tutte); *Septenary*, di Michael von Biel, difetta proprio formalmente, intemperante com'è: ma le singole sezioni contengono ottima musica. E un altro giovane cui, da ora, occorre guardare.

Dirette con prestigiosa eleganza dal loro autore, le *Available forms I* di Earle Brown, per 18 strumentisti, opera basilare della tecnica di indeterminazione, ed esito musicale sbalorditivo, hanno ottenuto a Madrid lo stesso successo che alla loro prima di Darmstadt, nel 1961.

I Parrenin riosarono all'ascolto, accanto a cose minori, e all'invecchiato *Quartetto* di Maderna, le ultime, e piuttosto stanche pagine del *Livre* bouleziano. Un'opera come gli *Sketchs* di Skalkottas non dovrebbe apparire su un programma serio; men che mai il nome di Maurice Ohana, autore di musica per film.

Abbiamo lasciato per ultime, in questo elenco, le musiche spagnuole. Con squisito senso dell'ospitalità, esse non occuparono troppo posto: a noi duole, perché l'occasione era eccellente per conoscere il totale risultato sonoro di compositori che ci son noti in partitura. Ad alcuni di essi, come al più recente Hidalgo (rappresentato solo da un vecchio lavoro), Barce e Marco, converrà prestare attenzione per un secondo appuntamento. Di questi tre musicisti, intrepidi sul fronte più esposto della nuova musica, si vuole qui almeno lodare l'intransigenza verso i molteplici allettamenti che, da varie parti, vengono rivolti anche a dessa musica.

Partendo da Falla (e sia pure da quello quintessenziale di *Psyché* e del *Concerto* per clavicembalo), la nuova musica ha intrapreso il suo corso, in Spagna, in condizioni che ricordano un po' la Francia del '46: ogni paese ha i suoi Delvincourt o i suoi Ibert. Il tempo impressionista, gelatoso nell'incanto freddo di quelle opere, costituisce una premessa affatto analoga a ciò che per Boulez furono *Jeux* o gli *Studi* pianistici. Tutto il resto si è dovuto apprendere fuori di Spagna: da Stockhausen, da Cage e dai suoi allievi. Ma la carenza di un passato musicale borghese, di una alternativa a Vienna, ha i suoi vantaggi quando si tratti, come adesso, di pensare musiche affatto estranee ad ogni designazione classista. Verso la *no man's land* odierna, si può partire dalla giostra del Prater quanto dai giardini del Generalife, con tutte le loro sontuose magie *vieux style*. Averlo inteso, con limpida coscienza critica, è merito non piccolo di questi compositori. La loro eleganza, che è quella di sempre, « quale può fiorire soltanto in un costume preborghese » (D'Amico), è uno dei tanti alibi, delle maschere per dir più esattamente, cui deve ricorrere per sopravvivere il compositore attuale. In Antón García Abril, in questo *Homenaje a Miguel Hernández* per voce e strumenti, la maschera scoppia qua e là mostrandoci un volto un poco commosso e sperduto. Pazienza: ma sarà bene attendere, che il mestiere è sicuro, e di netta discendenza petrassiana (quegli *wood blocks!*); e in quanto agli orientamenti, possono cambiare.

Intonando un testo fra i più splendidi in assoluto della generazione poetica post-juanramoniana, il sonetto *Umbrío por la pena*, l'Abril ha avuto la mano felice. Ma, se egli vuole accostarsi veramente a quella poesia « mistica e tellurica », necessiterà una più implacabile intransigenza, anche verso la propria carica melodica. Musicare Hernández vale, con parole del poeta, spiumare arcangeli glaciali.

Gli *Espajos* di Cristóbal Halffter, per quattro percussionisti e nastro, suonano con autorevole sicurezza e dignità, solo appagandosi talvolta alla spontaneità un poco corriva di un'invenzione musicale evidentemente facile. Purtroppo la pessima esecuzione degli *Espacios variados*, di Carmelo A. Bernal, non ha confermato quanto la partitura contiene d'interessante. Luis de Pablo era presente nel programma di Gazzelloni con il *Reciproco* già ascoltato in Venezia: che è un *divertissement* intelligente, o piuttosto un *entremes* nel doppio significato del termine spagnolo: quello cervantico di intermezzo comico, e quello culinario di antipasto variato. Lo scambio dei vari flauti (compreso il flauto delle isole che s'impara a conoscere dall'*Heure espagnole*) dà luogo a una commediola pungente. Ben altro impegno è quello di *Testimonio*, o *Tombeau*, l'opera sinfonica posta a conclusione del festival. Concepita come un riepilogo di tutte le precedenti tecniche esperite in una vasta serie di lavori, dalla giovanile infatuazione falliana al pathos berghiano del *Libro para el pianista*, e anche più della *Sonata* per pianoforte, fedele alla serialità viennese, attraverso le acquisizioni più varie, e soprattutto una attenzione fortissima al timbro e alla genesi del suono, da un lato, dall'altro alle modalità di inflessioni vocali eleganti secondo i moduli delle *Improvisations sur Mallarmé* bouleziane, e le ricerche ritmiche di *Polar*, *Radial* e particolarmente *Prosodia*; questa opera scansa ogni compiacimento di suono puro per volgersi a una violenza anche emotiva che ci ha francamente sorpresi. E siccome si è parlato di affinità con il cammino di Brown, diremo subito che a noi pare avvenga, a questo punto della linea di Pablo, esattamente l'opposto: un estremo tentativo di domare una materia, e qual materia, a urgenza di dramma: ove non si nota retorica alcuna, ma dramma non meno. Probabilmente l'ambizione massima del musicista sarebbe quella di darci, delle personali testimonianze, equivalenze formali esatte; e qui la sua sostanziale adesione alle idee sostenute da Boulez ci sembra riconfermata, con decisione proporzionale alla saldezza della scrittura: che in questo ultimo lavoro è divenuta, in lui, salda e senza pentimenti.

Contornavano i concerti alcuni incontri fra critici, con gli abituali interventi e dibattiti. Finirono quasi *par des chansons* come la commedia di Beaumarchais: ma chiarissimo e radicale ed incolmabile ci parve il dissenso. D'accordo: i critici, salve eccezioni rare, non sanno seguire la musica del loro, e nostro, tempo. Ma ci sono dei limiti a tutto. Quando si ascoltano certe banalità, ci si sente gelare dalla vergogna. Alludiamo a dichiarazioni immortali, come quella secondo cui « tutti i generi, le tecniche etc. vanno bene, pur che siano al servizio di reali motivazioni umane (sic) etc. ». Non si pretende di far capire agli incapaci la differenza eminente che sussiste fra la funzione del linguaggio nella musica tradizionale e l'« in sé » della nuova musica. Ma, quando si passa alla esemplificazione, e cioè alle scelte, in cui la critica tradizionale riconosce il suo compito più geloso, siamo alle solite: è un qualunque Henze viene preferito a Stockhausen, come ieri l'ultimo dei neoclassici a Webern. Del pari: l'affermazione secondo cui timbro e durata dovrebbero essere per l'eternità vassalli dei parametri « importanti », e anzitutto delle altezze, è falsa senza meno, e dovrebbe valere al suo autore un busto al Grevin. Se, alla fine, si fosse sostituito all'*embrassons-nous*, un conteggio di coloro che erano d'accordo con le rigorose tesi di Józef Patkowski, o di Barce e Marco, si avrebbe avuto un più esatto prospetto dei tristi tempi che vanno volgendo.

Ma già tutto sembrava dissolversi in uno stordito e un poco commosso arrivederci, e la musica di Spagna, la nuova e quella eterna che si rinviene nei nobili concerti della Orquesta Nacional come nelle esplosive chitarre del *barrio* antico, nella incandescenza del linguaggio come nelle strofe di Lope sia pur fatte a pezzi e ridotte alla deliziosa sciocchezza di una *zarzuela*, ci inondava lasciandoci letteralmente senza fiato: fino alle vampe del *Capriccio* rimskiano offertoci in volo dalla compagnia aerea, incantevole falso che ci diede l'ultimo saluto. Veramente, *España en el corazón*.

## L'Annuario del Conservatorio di Milano

Il Conservatorio « Giuseppe Verdi » ha pubblicato l'*Annuario dell'Anno Accademico 1963-64 (156<sup>a</sup> dalla fondazione)*. L'elegante volume, ricco anche di belle illustrazioni, diretto da Jacopo Napoli e redatto da Guglielmo Barblan, oltre a rispecchiare fedelmente la vita dell'Istituto durante l'anno scolastico decorso, contiene alcuni contributi del Presidente, del Direttore, di insegnanti e di allievi che valgono a superare brillantemente l'interesse puramente contingente di pubblicazioni del genere, per farlo invece ascrivere con autorità tra le non molte nostre antologie di saggi musicologici.

In apertura del volume, il Presidente Guido Rossi accenna agli avvenimenti più importanti della vita della Scuola: l'ampliamento della biblioteca, l'introduzione in essa della raccolta di Guido Cantelli e il concerto del Quartetto Italiano a commemorare l'avvenimento; la donazione da parte della Vedova di Attilio Crepax del violino Pietro Guarneri già del marito; il dono fatto da Natale Gallini del diploma rilasciato dal Conservatorio a Giacomo Puccini nel 1883; nomina infine i vari collaboratori dell'Annuario e, ringraziandoli, constata con rinnovata soddisfazione il continuo aumento degli amici della Scuola, che ne seguono con vivo interesse l'attività.

Seguono le lettere da Wanda Crepax e Natale Gallini indirizzate al direttore del Conservatorio per accompagnare i preziosi doni fatti. Quindi è la volta della *Relazione del Direttore*. Questi, dopo aver con particolare gioia constatato l'interesse e i consensi destati dalla ripresa da lui voluta della pubblicazione dell'*Annuario* l'anno passato, si impegna « al maggior impegno in questo lavoro » per il futuro, con il sostegno del presidente, con la collaborazione del prof. Guglielmo Barblan e soprattutto sperando nella dedizione di docenti e alunni. Passa quindi a valutare l'importanza dell'inserimento nel Conservatorio della scuola media unica, dicendosi fiducioso dell'esperimento per i buoni frutti futuri e soprattutto esprimendo il suo ottimismo per l'« auspicata ed indilazionabile riforma dei programmi di studi e degli esami, ormai superati dai tempi nuovi ». Per concludere, dopo aver segnalato i migliori diplomati della scuola, i saggi, della scuola di direzione d'orchestra soprattutto, l'attività del coro, le nuove assegnazioni di insegnanti, ricordando i concerti tenuti dagli allievi di canto a Wiesbaden e a Francoforte, l'apertura dei nuovi locali in Biblioteca, la nascita in Conservatorio della Società Italiana di Musicologia, il Concorso Giacomo Puccini e la Cassa scolastica intestata a Puccini. Inoltre ha voluto ricordare ancora i lavori di ampliamento delle aule e per l'isolamento acustico delle stesse, affidati al prof. Gino Sacerdote. Conclude infine la prima parte del volume l'*Elenco delle manifestazioni musicali tenute nelle Sale del Conservatorio dal 1952 al 1962*.

La parte seconda, *Figure e Testimonianze*, incomincia con la pubblicazione di una lettera di Giacomo Puccini alla madre, datata 1880, avuta in copia fotografica dalla cortesia di Giancarlo Menotti. Segue un articolo di Claudio Sartori sull'*Alunno Giacomo Puccini*, sull'attività del Puccini in Conservatorio e a Milano e su quella dei suoi insegnanti. Guglielmo Barblan prosegue con il *Ricordo di Giudice Cesare Paribeni*, testimonianza affettuosa dell'uomo, dell'artista e del collega.

L'*Annuario 1963-64* vero e proprio occupa la parte terza del volume, che è conclusa dagli articoli di Guido Farina, *Concerti-scambio con l'estero organizzati dal Conservatorio*, e di Federico Mompellio, *La scuola media del nostro Conservatorio un anno dopo*. Vengono poi gli articoli degli alunni: *Giovanni Tebaldini negli appassionati anni di Conservatorio* di Francesco Degrada; *Lettere da Assisi* di Leonardo Leonardi; *Il Conservatorio in visita ai luoghi Verdiani* di Riccardo Muti. Dell'attività della Biblioteca tratta Guglielmo Barblan, fornendo anche l'*Elenco delle Musiche e dei*

*Volume entrati dal 1<sup>o</sup> settembre 1963 al 31 luglio 1964*. Quindi si conclude con la cronaca della nascita della Società Italiana di Musicologia, l'attività dei professori della scuola, necrologie, e l'*Elenco delle manifestazioni musicali durante l'anno 1963-1964*. Terminano due pagine di rettifiche e aggiunte all'Annuario 1963.

Come si vede un'ampia e documentata testimonianza di attività che non può che fare onore alla nostra scuola e a chi la dirige con tanto amore ed entusiasmo.

## e quello del Conservatorio di Bolzano

Bilingue, rispondendo con questo alle esigenze locali, l'Annuario 1940-1965 del Conservatorio di Bolzano si snoda anzitutto con una nota introduttiva del direttore Giorgio Cambissa, che riepiloga il corso degli avvenimenti scolastici e stabilisce i compiti dell'istituzione: « utilizzare tutto il potere educativo della nostra arte perchè i giovani imparino a conoscere la gioia e il senso profondo dell'armonia e ad essa tendano con tutte le loro forze » e inoltre « dare a tutti i giovani musicalmente dotati della Regione, indipendentemente dalle loro condizioni economiche, la possibilità di frequentare il Conservatorio ». Poi il Presidente del Consiglio di amministrazione testimonia che il Conservatorio ha contribuito « ai pacifici rapporti, mai turbati nel campo musicale, fra cittadini di lingua diversa ». Segue l'articolo di Claudio Gallico sulle *Origini e vicende del Conservatorio di Bolzano*, gli elenchi dei direttori e dei presidenti, dei docenti, dei diplomati, il quadro riassuntivo dei diplomi e infine l'Annuario 1964-65. Vengono inoltre gli articoli di Gianluigi Dardo sulle *Manifestazioni Musicali a Bolzano e la « Società dei Concerti »*, *Il Concorso Pianistico Internazionale « F. Busoni » e La Sezione provinciale « AGIMUS » di Bolzano*. Concludono le Testimonianze di Hugo Perathoner, Guglielmo Barblan, Nunzio Montanari, Ettore Desderi, Guido Farina, Renato Dionisi, Celestino Eccher, Rudolf Oberperthinger, Cesare Nordio, Andrea Mascagni e Luigi Ferdinando Tagliavini. Si termina con la Bibliografia e gli Indici. E si possiede dunque un altro bel volume, assai interessante, che rispecchia l'attività di una scuola musicale particolarmente attiva e validissima in una regione dove, nonostante le difficoltà locali, può riuscire e riesce effettivamente come il più intelligente mezzo di diffusione e di sostegno di una cultura e un'arte tutte nostre.

C. SARTORI

## Sanremo - Festival Internazionale del Jazz, anno decimo

Una data molto significativa, non soltanto perché indica che la rassegna ligure — prima in Europa — ha raggiunto e superato il secondo lustro di esistenza, ma anche e soprattutto perché la sua vitalità ci dimostra come il jazz, malgrado la concorrenza delle altre forme di musica e la totale assenza di aiuti e sovvenzioni, può sempre contare anche nel nostro Paese su un pubblico fedele e competente. Certo, il numero dei seguaci di questa musica è andato progressivamente diminuendo nel tempo, ma si tratta di un naturale fenomeno che ha giovato più di quanto non si creda al giusto dimensionamento del jazz, liberandolo dalla massa di appassionati incompetenti — di quelli cioè che in questo fenomeno musicale vedevano solo un mezzo di evasione — e collocandolo in una più esatta luce nei confronti delle esperienze contemporanee. Se esaminiamo la curva parabolica relativa agli appassionati italiani degli ultimi anni, noteremo infatti che la diminuzione del pubblico non ha minimamente influito sulla vendita dei dischi, che anzi hanno visto aumentare la loro tiratura, e nemmeno sul livello delle presenze alle più importanti manifestazioni concertistiche. Prove queste del sicuro passaggio del jazz moderno nell'ambito della musica più matura e coerente del secolo. Parlando in termini strettamente musicali, questi ultimi anni ci propongono nel jazz delle forme nuove sempre più vicine alle idealità della musica contemporanea, od almeno delle correnti le quali, pur non negando i rigidi canoni jazzistici, si pongono su posizioni di ricerca for-

malmente e strutturalmente più meditata. Il Festival di Sanremo ha dato una esatta formulazione a queste diverse problematiche offrendo ai suoi spettatori gruppi o solisti di diversa estrazione, tutti comunque ugualmente interessanti.

Il quartetto del chitarrista Wes Montgomery, ad esempio, rappresenta quel mondo di musicisti negri che comunemente si fanno rientrare nel movimento «hard bop», una scuola cioè che ha assimilato e ripreso le fondamentali conquiste del «be bop» per riproporle più naturalmente, prive di quegli orpelli e di quegli elementi sovrabbondanti che avevano una giustificazione ed un preciso valore storico e tematico solo nell'immediato secondo dopoguerra. Wes è un musicista di grande talento: tecnicamente, pur usando una chitarra elettrica, preferisce armonizzare con le dita e senza plectro, ottenendo così una sonorità particolare e inconsueta. Anche il campo più propriamente interpretativo e di improvvisazione è notevole, specie per il suo particolare modo di accordare la chitarra in ottave, con la tecnica cioè usata dai pianisti.

Scorrendo il programma, l'elemento tecnico appare evidente in quasi tutti i partecipanti alla rassegna: il gruppo vocale parigino dei *Double Six*, acclamato dai critici americani come miglior complesso vocale jazz dell'anno, si è specializzato nella riproduzione di celebri incisioni jazz dei tempi passati (soprattutto del periodo «be bop»), rivestendo le parti strumentali e d'insieme di testi letterari in francese e riproponendo vocalmente i celebri assoli di quei di-

schì. L'imitazione di sassofoni, trombe o pianoforti è stupefacentemente fedele, sia come costruzione che spirito interpretativo; tuttavia, va doverosamente fatto rilevare che si tratta di un esercizio di bravura fine a se stesso, utile come divulgazione, questo è certo, ma che nulla aggiunge alla storia del jazz.

La prima serata è stata completata da un prestigioso pianista francese, Martial Solal: la tecnica ineccepibile e la indiscussa preparazione umanistica hanno permesso a questo solista di assurgere in poco tempo alla celebrità mondiale (ed è noto quanto ciò sia difficile ad un europeo che rimane in patria), ma sotto molti punti di vista bisogna rimproverare a Solal gli stessi difetti riscontrati nei cantanti transalpini; talvolta le sue esecuzioni si riducono a meri esercizi di bravura virtuosistica, in cui è facile cogliere una precisa predilezione per la citazione classicoromantica (soprattutto francese). Frequenti cambiamenti di tempo, elaborati arrangiamenti, una voluta accademia sono tutti elementi che ancora una volta ripropongono l'annoso problema della possibilità per un «jazzman» europeo di poter creare qualcosa di genuinamente jazzistico al di fuori degli Stati Uniti; problema che, a tutt'oggi, non ha avuto ancora chiara soluzione.

L'*American Jazz Ensemble*, diretto dal clarinetista William O. Smith e dal pianista Johnny Eaton, si è chiaramente indirizzato su posizioni di avanguardia, nel significato che correntemente si dà a questa parola negli ambienti della musica contemporanea. Del resto, Smith ed Eaton provengono rispettivamente dalle scuole di Milhaud e Session, cosa da non sottovalutarsi, perché spiega la perfezione formale della loro musica ed il frequente insistere su posizioni classico-moderne. Ma, a differenza di Solal, nell'Ensemble vi è maggiore sincerità e più coerenza stilistica.

Comunque, l'aspetto più vero del jazz di oggi lo ha offerto Thelonious Monk, un pianista inconsueto e geniale che da diversi anni costituisce uno dei poli di attrazione per i giovani «jazzmen». La sua musica, a volte dissonante, a volte angosciosamente lucida, presenta una massa d'urto e di emotività cui lo spettatore difficilmente può sottrarsi. E seppure in questo ultimo periodo Monk si sia indirizzato verso una maggiore cantabilità, il suo linguaggio resta sempre aspro e ironico, amaro e significativo; ci troviamo di fronte ad uno degli aspetti più chiari della sensibilità che permea il negroamericano colto di oggi, con tutti i suoi problemi politici e sociologici.

Quanto alla partecipazione italiana, che ha concluso il Festival, c'è poco da dire: la Concert Jazz Band diretta dal batterista Gilberto Cuppini si rifà evidentemente alle grosse formazioni dell'ultimo Count Basie e ne ha colto con esattezza le migliori qualità: «swing», compattezza sonora, intelligenza di arrangiamenti. Nulla di nuovo, tuttavia, malgrado il sincero impegno del «leader» e la ottima prova dei singoli solisti. Un po' staccata dal contesto della rassegna, interamente dedicata al jazz moderno, è apparsa l'esibizione del pianista sessantaduenne Earl Hines, già fedele spalla — anzi, vero comprimario — di Louis Armstrong in anni ormai lontani. Tuttavia, otto lustri di attività non hanno minimamente appannato le grandi qualità di Hines, ritmicamente perfetto, ricco di inventiva, tecnicamente notevole. Si è trattato di una vera e propria lezione di stile, di coerenza e di gusto indirizzata a coloro che seguono solo il jazz moderno, una dimostrazione che il jazz è sempre stato appannaggio di musicisti sensibili ed intelligenti, in qualsiasi epoca siano apparsi sulla scena.

ALESSANDRO TERRANOVA

## Corrispondenza dei lettori

Spett. « Musica d'Oggi »

Via Berchet, 2 - Milano

Ho ricevuto il num. 1 del 1965 e porgo le mie congratulazioni per la nuova veste. Spero che abbiate ricevuto il mio abbonamento inviato nel mese di dicembre.

Ho letto la lettera del sig. Giovanni Ciuffreda e sono anch'io del parere che « Musica d'Oggi » dovrebbe dare un po' di spazio alla storia degli strumenti musicali. Materia, questa, che in Italia non ha mai troppo attecchito ma che interesserà, sicuramente, un buon numero di lettori.

Ho notato che da diversi numeri « Musica d'Oggi » non pubblica più l'elenco delle nuove edizioni e ripristini, elenco molto utile e che sarebbe bene continuare la pubblicazione.

Scusandomi, porgo distinti saluti.

GIORGIO IVALDI

Caro Sartori,

in una breve corrispondenza da Trieste, il *Corriere della sera* del 6 marzo u.s. riferì che un appassionato cultore di storia musicale, il sig. Ireneo Bremini, frugando tra i registri parrocchiali della Chiesa di Santa Maria Maggiore, in quella città, ebbe la ventura di scoprire un singolare documento: la registrazione battesimale d'una figlia illegittima di Giuseppina Strepponi, nata il 5 novembre 1841. Il documento è senz'altro di notevole interesse perché finalmente precisa e chiarisce uno dei punti più oscuri nella travagliata vita della celebre cantante, durante gli anni che precedettero il suo incontro con Verdi, del quale doveva diventare diletta compagna e preziosa collaboratrice.

Da un gruppo di 22 lettere, inviate da Giuseppina all'impresario teatrale Alessandro Lanari (fra il 1838 e il '42) i biografi verdiani avevano potuto accertare l'esistenza di un figlio illegittimo, di nome Camillino, nato quasi certamente nel 1838 e scomparso in ancor tenera età, ma, per gli accenni piuttosto vaghi risultanti dalle suddette lettere, avevano sempre nutrito seri dubbi sull'esistenza di un secondo figlio. Il sig. Ireneo Bremini, con la sua recente scoperta, ha reso dunque un prezioso servizio alla storiografia verdiana.

Strano è invece (e ciò appariva dalla corrispondenza triestina) come tuttora ci si ostini a credere che i due figli illegittimi della Strepponi siano il frutto di una relazione che la cantante avrebbe avuto col famoso impresario scaligero Bartolomeo Merelli, colui, cioè, che prima con l'*Oberto* poi col *Nabucco*, aprì a Verdi la via della gloria.

Strano e « ingiusto » dopo che quell'acutissimo biografo di Verdi, che fu Frank Walker, poté dimostrare con prove inoppugnabili come il Merelli sia stato completamente estraneo a quella incresciosa vicenda.

ARNALDO MARCHETTI

## Musica e Musicisti

### L'Opera in Italia

\* Flavio Testi sta terminando l'opera in due atti e quattro quadri *L'Albergo dei poveri*, su libretto tratto dal noto dramma di Gorki. L'opera è scritta su commissione della Scala e verrà rappresentata alla Piccola Scala durante la prossima stagione.

\* Alla PICCOLA SCALA ha avuto luogo la prima rappresentazione con felicissimo esito di *Atomtod* di Giacomo Manzoni, diretta con perizia eccezionale da Claudio Abbado, per la regia di Virginio Puecher e con scene di Josef Svoboda e costumi di Silvia Barbieri. Fra gli interpreti principali: Virginia Gordon, Carla Henius, Gianna Galli, Mario Borriello, Alfredo Giacomotti, Walter Alberti, Aldo Bertocci, Dino Mantovani, Gianfranco Manganotti, Giuseppe Modesti e Anton Gronen Kubizki.

\* Alla SCALA nello scorso mese Nino Sanzogno ha diretto una ripresa del *Barbiere di Siviglia*, con regia di Franco Enriquez e scene e costumi di Giulio Coltellacci. Fra gli interpreti: Fiorenza Cossotto, Sesto Bruscantini, Nicolai Ghiaurov e Renzo Casellato. Quindi Francesco Molinari Pradelli ha diretto *Guglielmo Tell* di Rossini, con regia di Sandro Bolchi e scene e costumi di Salvatore Fiume, interpretato da Margherita Guglielmi, Ilva Ligabue, Gianni Raimondi e Giangiacomo Guelfi. Ha fatto seguito l'edizione in lingua tedesca di *Lohengrin*, diretto da Wolfgang Sawallisch. La regia era di Peter Lehmann, le scene e costumi di Bernard Daydé. Fra gli interpreti: Ingrid Bjoner, Jess Thomas, Astrid Varnay, Gustav Neidlinger.

\* Il TEATRO DELL'OPERA DI ROMA ha rappresentato *Manon* di Massenet, in francese, sotto la direzione di Alberto Erede e con la regia di Sandro Sequi.

Interpreti principali: Anna Moffo, Giuseppe Di Stefano, Peter Gottlieb.

Nello stesso teatro Antal Dorati ha diretto *Elektra* di Strauss, in lingua tedesca, per la regia di Frank de Quell, e *Oedipus Rex* di Stravinski, per la regia di Luigi Squarzina. Interpreti principali di *Elektra*: Martha Moedl, Inge Borkh, Mirto Picchi; interpreti di *Oedipus Rex*: Mirto Picchi, Irene Campanez, Boris Carmeli e Ugo Trama.

Ha fatto seguito la rappresentazione del *Barbiere di Siviglia* diretta da Carlo Maria Giulini per la regia di Edoardo De Filippo. Fra gli interpreti: Luigi Alva, Teresa Berganza, Rolando Panerai, Fernando Corena e Paolo Montarsolo.

\* Herbert von Karajan inaugurerà la prossima stagione della SCALA con *Rigoletto*.

### L'Opera all'estero

\* Con vivissimo successo di pubblico e di critica è andata in scena al SADLER'S WELLS DI LONDRA il 24 febbraio scorso la prima vera e propria opera lirica di Rodney Bennett, *The Mines of sulphur*, su libretto di Beverly Cross. Ha diretto Colin Davis, per la regia di Colin Graham e la scenografia di Alix Stone. Tra gli interpreti principali, ricordiamo: Frank Olegario, Joyce Blackham, Gregory Dempsey, Gwyn Griffiths, Harold Blackburn, Ann Howard, Catherine Wilson, David Hillman, David Bowman e John Fryatt. Il 13 maggio l'opera sarà rappresentata a Zagabria.

\* Il 12 aprile è stato rappresentato al COVENT GARDEN il *Trittico* di Puccini, sotto la direzione di John Pritchard. Fra gli interpreti si segnalano: Tito Gobbi, Elizabeth Fretwell, Mario Collier, John Shaw, Charles Craig, Sylvia Fisher,

Jeannette Sinclair e John Wakefield. Il 3 maggio Joan Sutherland interpreterà *Lucia di Lammermoor*, diretta da Richard Bonynge, e il 26 maggio *La Sonnambula*, con Luciano Pavarotti. Dal 10 maggio incominceranno le rappresentazioni di *Otello*, dirette da Edward Downes, per l'interpretazione di James McCracken, Joan Carlyle, Gobbi e Glosop. Mirella Freni canterà in *Bohème* a partire dall'8 giugno. Per il 28 giugno si annuncia *Moses and Aron* di Schoenberg. In luglio Maria Callas e Tito Gobbi interpreteranno *Tosca*.

\* Dieci opere costituiranno il repertorio del 1965 della LYRIC OPERA DI CHICAGO: *Mefistofele* (Renata Tebaldi, Alfredo Kraus e Nicolai Ghiaurov), *L'Heure espagnole* (Teresa Berganza, Kraus e Sesto Bruscantini), *Carmina burana* (Edith Martelli, Kraus e Bruscantini), *Wozzeck*, diretto da Bruno Bartoletti, *Rigoletto* (Renata Scotto), *Simone Boccanegra* (Tito Gobbi), *La Bohème* (Mirella Freni e Franco Corelli), *Madama Butterfly* (Scotto e Renato Cioni), *Sansone e Dalila* (Grace Bumbry e Jon Vickers) e *Aida* (Leontyne Price e Fiorenza Cossotto).

\* Maria Callas interpreterà *Norma* all'OPERA DI PARIGI a partire dal 14 maggio. Nel ruolo di Adalgisa si alterneranno Giulietta Simionato e Fiorenza Cossotto.

\* Nella prossima stagione Colin Davis dirigerà per la prima volta al COVENT GARDEN. La sua prima opera sarà *Le Nozze di Figaro*, il cui interprete principale sarà Vladimiro Ganzarolli.

\* A Lisbona in marzo sono stati rappresentati *Gioconda* di Ponchielli e *Don Pasquale* di Donizetti. Quest'ultima opera, diretta da Bruno Bartoletti, aveva tra gli interpreti Italo Tajo, Anna Gasparini, Alfredo Kraus e Paolo Pedani.

\* *Medea*, del compositore ungherese Andras Kovach, che vive a Losanna, sarà rappresentata a Saarbrücken. Il libretto è di Jean Anouilh. L'opera è in un atto.

\* Il 6 aprile ha avuto luogo allo STAATS-OPER DI AMBURGO la prima rappresentazione di *Das Lächeln am Fusse der Leiter*, opera di Antonio Bibalo.

\* Maurice Huisman, direttore del Teatro della Monnaie di Bruxelles, è inca-

ricato dal governo olandese di risolvere il problema del teatro lirico in Olanda. Ad Amsterdam, dopo la chiusura del Nederlands Opera si aprirà una nuova istituzione, Nederlands Opera Stichting, che si servirà delle orchestre olandesi Concertgebouw, Residentie Orkest dell'Aia, di quelle di Rotterdam, Utrecht, del Brabante e di Limburgo. La prima stagione durerà dall'ottobre al luglio e in programma sono le opere: *Il Cavaliere della rosa*, *Tetralogia*, *Madama Butterfly*, *Wozzeck*, *Manon Lescaut* e *Le Nozze di Figaro*. Huisman vuole anche fondare un *Opera-Studio* a Eindhoven. (N. K.-M.)

\* *Der Junge Lord* di Hans Werner Henze è stata eseguita per la prima volta il 7 aprile alla Deutsche Oper di Berlino Ovest. Verrà rappresentata prossimamente anche a Roma.

\* *La Passione di Johannes Hoerder*, oper di Jean-Kirt Forest che si ispira alla *Battaglia di Mosca* di Johannes Becher, verrà eseguita l'8 maggio a Stralsund. (N. K.-V.)

\* Con l'aiuto della Fondazione Rockefeller la Juilliard School di New York istituirà una Scuola di Canto per l'Opera al Lincoln Center, che sarà diretta da Peter Mennin. Lo scopo dichiarato è di por fine all'emigrazione dei cantanti americani. (N. K.-M.)

\* Gardner Read sta componendo una opera su François Villon. Il libretto è di James Forsyth e l'opera è stata commissionata dall'Università di Boston. (N. K.-M.)

\* *Der Herr von Hancken* di Karl-Birger Blomdahl verrà rappresentata il 2 settembre prossimo al Festival di Stoccolma.

\* *Intolleranza* di Luigi Nono ha avuto il 19 febbraio la prima rappresentazione americana. Dirigeva Bruno Maderna per la regia di Sarah Caldwell e la scenografia di Josef Svoboda.

## Il Balletto

\* Il 1° aprile si è esibito a Trieste il Nederlands Dans Theater. In programma erano: *Madrigalesco* di Antonio Vi-

valdi, con coreografia di Benjamin Harkavy, *Opus dodici* di Bartók, coreografia di Hans van Manen, e *Carmina burana* di Orff, coreografia di John Butler. La sera seguente la compagnia ha dato un nuovo spettacolo, ancora con *Carmina burana*, cui si accompagnavano: *Concertino* di Blacher, coreografia di Hans van Manen, *Quartetto* di Lex van Delden, coreografia di Harkavy, e *Pronto, via!* di Duke Ellington, coreografia di van Manen.

\* Entro l'anno si prevede a Berlino la prima rappresentazione del balletto *Tristan und Isolde* di Boris Blacher, scritto su commissione della Deutschen Oper di Berlino.

\* A Charleroi il Ballet du Hainaut, diretto da Hanna Voos, ha eseguito per la prima volta il balletto *Symphoniettes* di René Bernier, in tre parti con coreografia di Hanna Voos. Completavano lo spettacolo *Studio 60*, su musica di Robert Bergmann e con coreografia di Claude Bessy, e *Le Miroir*, musica di Astor Piazzolla, coreografia di Boris Tonin. (N. K.-M.)

\* Il Teatro d'Operetta di Mosca metterà in scena il nuovo balletto di Vladimir Mayakovsky, *La Signora e il fannullone*, su musica di Sciostakovic. (N. K.-M.)

\* A Bonn il 14 marzo ha avuto luogo la prima rappresentazione di *Rêves solitaires*, per orchestra, soprano, basso e balletto, su musica di Paul Angerer, con coreografia di Giuseppe Urbani. (N. K.-M.)

## Musica da Concerto

\* Con grande successo David Oistrakh ha eseguito con l'Orchestra di Stato di Berlino Est, diretta da Otmar Suitner, il *Concerto per violino e orchestra* di Ernst Hermann Meyer, direttore del conservatorio dell'Università Humboldt a Berlino Est. (N. K.-M.)

\* La prima esecuzione della *Cantata della fiaba estrema* di Hans Werner Henze, su testo di Elsa Morante, è stata eseguita il 26 febbraio dal Collegium

Musicum di Zurigo, diretto da Paul Sacher, al quale l'opera è dedicata.

\* A Parigi l'Orchestra della Radio ha eseguito per la prima volta *Six études pour orchestre* di Alexandre Tansman, nonché *Suite pour Mondrian* di Jean-Pierre Guézec, allievo di Olivier Messiaen. (N. K.-M.)

\* A Friburgo in Brisgovia è stata eseguita per la prima volta la *Symphonie n. 1* di Franz Philipp, sotto la direzione di Hans Gierster. Scritta in memoria del figlio dell'autore, morto in guerra nel 1944, la composizione è stata a lungo acclamata. (N. K.-M.)

\* L'Orchestra di Filadelfia, diretta da Ormandy, ha eseguito per la prima volta al Carnegie Hall di New York *Canto for orchestra* di Peter Mennin. (N. K.-M.)

\* L'Orchestra di Cleveland ha eseguito per la prima volta *Cinq métaboles* di Henri Dutilleul. (N. K.-M.)

\* Vladimir Horowitz, che ha compiuto 60 anni, dopo dodici anni di assenza dalle sale di concerto, annuncia di voler riprendere la propria attività. (N. K.-M.)

\* A Londra, al Saint-Pancras Arts Festival, sono stati eseguiti per la prima volta il *Concerto per pianoforte e orchestra* di Malcolm Williamson e la *Sinfonia da camera* di G. Enesco. (N. K.-M.)

\* L'Orchestra della B.B.C. compirà la sua prima *tournee* negli Stati Uniti dal 25 aprile al 15 maggio, sotto la direzione di Antal Dorati e di Pierre Boulez, eseguendo soprattutto musica del XX secolo. (N. K.-M.)

## Festival

\* Il 2° FESTIVAL PIANISTICO INTERNAZIONALE ARTURO BENEDETTI MICHELANGELI, per accordi intervenuti fra le amministrazioni comunali di Brescia e Bergamo, si svolgerà contemporaneamente nelle due città lombarde, a partire dal 2 maggio prossimo per concludere il 21

maggio. Come già si è detto l'edizione di quest'anno sarà interamente dedicata alla produzione pianistica di Mozart, del quale saranno eseguite composizioni per pianoforte a 2 e a 4 mani, per due pianoforti, per pianoforte e orchestra e per orchestra. La produzione sinfonica sarà interamente affidata all'Orchestra « Gasparo da Salò », diretta da Agostino Orizio. Ma il concerto inaugurale sarà diretto da Ettore Gracis, mentre quello conclusivo sarà diretto da Nino Sanzogno.

La manifestazione sarà inaugurata dal pianista Arturo Benedetti Michelangeli, che si esibirà il 2 maggio a Brescia e il 3 a Bergamo.

Seguirà un recital di Joerg Demus (il 7 maggio a Brescia, l'8 a Bergamo), un concerto con Nikita Magalov (l'8 maggio a Brescia, il 9 ancora a Brescia fuori abbonamento, il 10 a Bergamo), il recital di Paul Badura-Skoda (l'11 maggio a Brescia, il 12 a Bergamo), un concerto con Jakob Flier e il Duo Pastorno-An-Li Pang (il 14 maggio a Bergamo, il 15 a Brescia e il 16 di nuovo a Brescia fuori abbonamento), il recital del Duo Gorini-Lorenzi (il 15 maggio a Bergamo, il 17 a Brescia) e infine concluderà le manifestazioni il concerto diretto da Nino Sanzogno con il solista Alexis Weissenberg (il 20 maggio a Bergamo, il 21 a Brescia). La manifestazione è organizzata dal Comitato dell'Orchestra « Gasparo da Salò » di Brescia e dall'Azienda Autonoma di Turismo di Bergamo.

\* Il 27° FESTIVAL INTERNAZIONALE DI STRASBURGO si svolgerà dall'11 al 27 giugno. Vi saranno eseguite composizioni di Bach e di autori suoi contemporanei, ma anche musiche in prima esecuzione. Vi parteciperanno l'Orchestre Nationale francese, il Trio di Bolzano, Isaac Stern, Ralph Kirkpatrick, Claire Bernard e altri illustri solisti. Tra le nuove composizioni segnaliamo: la 2ª Sinfonia di Marcel Landowski, il Concerto per violino e orchestra di André Casanova e Triple et trajectoire pour piano et 2 orchestres di René Koering.

\* Dal 15 maggio al 4 giugno prossimo si svolgerà in Portogallo il IX FESTIVAL GULBENKIAN. Oltre a conferenze e alla Mostra J. Ph. Rameau, si prevedono sei concerti sinfonici, tre concerti sinfonico-corali, due spettacoli teatrali, tre

spettacoli di opera e ballo, spettacoli folcloristici e altri concerti.

\* Al MAGGIO MUSICALE DI BORDEAUX, che si terrà dal 14 al 30 maggio, verrà rappresentata *La Morte di Danton* di Gottfried von Einem. Si terranno inoltre spettacoli di balletti, concerti sinfonici, concerti da camera e solistici.

\* Il XXVIII MAGGIO MUSICALE FIORENTINO 1965 comunica il programma preliminare delle manifestazioni che si svolgeranno dall'11 maggio al 30 giugno prossimi. Si annunciano rappresentazioni di: *La Gazza ladra* di Rossini, *Johnny suona per voi* di Krenek, *Billy Budd* di Britten ed *Euridice* di Jacopo Peri. Si prevedono inoltre spettacoli del The Alvin Ailey American Dance Theatre, l'esecuzione del *Vespro della Beata Vergine* di Monteverdi, concerti sinfonici e cameristici.

\* Le Settimane Musicali di Stresa annunciano il programma della quarta edizione che avrà luogo dal 25 agosto al 21 settembre. Sarà inaugurata dall'Orchestra Filarmonica di Budapest, diretta da Andrea Korody, cui seguiranno il Duo pianistico Gorini-Lorenzi, il violinista Milstein, l'Orchestra di Marlboro, l'Orchestra di Torino della RAI-TV e il pianista Arturo Benedetti Michelangeli. Si prevedono anche concerti del complesso dei Festival Strings di Lucerna, del Trio di Trieste e del chitarrista Segovia, che concluderà la manifestazione.

\* L'11° FESTIVAL OF ITALIAN OPERA, indetto dalla Dublin Grand Opera Society con la Radio Eireann Symphony Orchestra, si svolgerà dal 10 maggio al 5 giugno 1965 e comprenderà le opere: *Ernani*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Lucia di Lammermoor*, *Don Carlos*, *Madama Butterfly* e *Rigoletto*. Dirigeranno: Napoleone Annovazzi e Giuseppe Morelli.

\* Il Festival di Vienna di quest'anno, dal 22 maggio al 20 giugno, avrà come titolo « L'arte in libertà » e vedrà la esecuzione di quattro balletti di Aurel von Millosz su Bach, Varèse, Stravinski e Ravel, un festival Haydn, la prima esecuzione del *Concerto per violino e orchestra* di Theodor Berger e, tra l'altro, una « Settimana francese » con Boulez, Casadesu e Francescatti.

(N. K.-M.)

## Concorsi nazionali e internazionali

### ESITI

L'argentina Martha Argerich ha vinto il primo premio del VII Concorso Internazionale di Pianoforte Chopin, che si disputa ogni 5 anni a Varsavia. (N. K.-M.)

La giuria della Semaine Internationale de la Musique 1965, promossa dalla Fondazione Gaudeamus di Bilthoven, fra i 56 iscritti ha scelto i seguenti pezzi: *Thamos* di Girolamo Arrigo (Italia), *Quodlibet* di Mario Bertoncini (Italia), *Koren de « Labyrinth »* di Peter Schat (Olanda), *Capriccio svedese* di Friedrich Eyser (Germania), *Serenata I* di Jan van Vlijmen (Olanda), *22 Pages* di Joep Straesser (Olanda) e *Pour faire le portrait d'un oiseau* di Ton de Kruyf (Olanda). Le composizioni saranno eseguite dal 7 al 10 settembre prossimo durante la Semaine Internationale de la Musique, alla quale parteciperà l'Orchestra Filarmonica della Radiodiffusion, diretta da Bruno Maderna.

L'11 marzo scorso alla prova finale del Concours International pour Interprètes de la Musique d'Aujourd'hui, indetto dalla Fondazione Gaudeamus di Bilthoven, sono stati ammessi e premiati: Charles de Wolff (Olanda), organo; Rainer Kuisma (Finlandia), percussione; Norbert Grossmann (Germania), pianoforte; James Avery (Stati Uniti), pianoforte; e Chala Gerstein (Olanda), pianoforte.

### BANDI

Il Premio di Composizione Musicale Regina Marie-José indice per i compositori di ogni nazionalità il 4° Concorso (1966) per un'Opera Concertante per un Istrumento Solista ed Orchestra: pianoforte, ovvero violino, ovvero arpa, ovvero oboe (corno inglese) ed orchestra. Il termine per la consegna dei manoscritti è il 31 maggio 1966. Per iscrizioni e chiarimenti: Segreteria del Premio di Composizione Musicale Regina Maria-José - Merlinge (Gy) - Ginevra (Svizzera).

Il Concorso Internazionale Città di Milano per una composizione sinfonica precisa, a proposito dell'edizione dell'eventuale composizione vincente, che dell'edizione stessa si prenderà cura l'Ente Autonomo Teatro alla Scala in quanto l'autore non abbia già un proprio editore.

Un Concorso Internazionale di Clavicembalo si svolgerà a Bruges dal 19 al 23 luglio e sarà seguito da una Settimana Bach, per orchestra, cori e solisti. (N. K.-M.)

L'VIII Concorso Internazionale di Composizione del Casino di Divonne-les-Bains, nel prossimo ottobre, comporta quest'anno la composizione di un Quartetto inedito. L'opera premiata sarà eseguita nelle Semaines Musicales Internationales di Parigi del 1966. Per informazioni: Maurice Werner, 11 avenue Delcassé, Parigi 8. (N. K.-M.)

Al Conservatorio « C. Monteverdi » di Bolzano si organizza il Concorso Pianistico Internazionale « F. Busoni » 1965 dal 22 agosto al 2 settembre. Sono ammessi i pianisti che al 15 luglio 1965 abbiano compiuto il 15° anno e non abbiano oltrepassato il 32°. Prospetti e informazioni: Segreteria del Concorso « Busoni », Piazza Domenicani 19, Bolzano.

L'Ente Provinciale per il Turismo di Novara bandisce il 3° Concorso Internazionale di Direzione d'Orchestra « Guido Cantelli » dal 27 settembre al 3 ottobre 1965. Potranno essere ammessi coloro che al 27 settembre 1965 non avranno superato il 30° anno di età e che abbiano fatto domanda entro il 30 giugno 1965. Premi a disposizione della giuria per 1 milione.

Il Comune di Busseto in collaborazione con il Gr. Uff. Alessandro Zilliani indice il 5° Concorso Internazionale per la ricerca di « voci verdiane », che avrà luogo nei giorni 3-6 giugno 1965. Sono ammessi artisti di ambo i sessi soprani e tenori nati dall'anno 1933 in avanti, mezzosoprani, baritoni e bassi nati dal 1930 in avanti. La domanda dovrà giungere alla Segreteria del Concorso (Via Paolo da Cannobio 2, Milano) non oltre il 30 maggio. Il concorso è dotato di L. 1.200.000, divise in quattro premi e si concluderà il giorno 6 con un concerto dei vincitori.

L'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo di Ravenna indice dal 30 agosto al 5 settembre 1965 il I Concorso Internazionale d'Organo nella Basilica di San Vitale in Ravenna. Sono stabiliti premi per L. 1.200.000. Le domande di partecipazione dovranno giungere entro il 15 giugno. Per informazioni: Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, Via S. Vitale 2, Ravenna.

Dal 13 al 20 settembre si terrà a Seregno la quarta edizione del Concorso Internazionale Pianistico Ettore Pozzoli, dotato di 5 premi da L. 700.000 a L. 50.000. Al vincitore assoluto la Casa Ricordi assegnerà un pianoforte verticale « Hoffmann » del valore di mezzo milione. I primi tre classificati terranno un concerto alla Piccola Scala di Milano. La giuria sarà presieduta da Giulio Confalonieri. Le iscrizioni si chiudono il 31 agosto presso la Segreteria del Concorso - Palazzo Comunale - Seregno.

Dal 6 all'11 settembre 1965 è indetto nel Teatro di 's-Hertogenbosch il 12° Concorso Internazionale di Canto, al quale potranno partecipare cantanti di ogni nazionalità nati dopo il 31 dicembre 1931. Nella prima selezione e nella semi-finale il candidato eseguirà un'aria d'oratorio, un'aria d'opera e un Lied a sua scelta; nella prova finale invece o due arie d'oratorio e un Lied, o due arie d'opera e un Lied oppure due Lied e un'aria d'oratorio. Per informazioni: Stichting 's-Hertogenbosch Muziekstad - Municipio - 's-Hertogenbosch (Olanda).

L'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo e l'Associazione Amici della Musica di Vittorio Veneto bandiscono il regolamento del IV Concorso Nazionale di Violino « Premi Città di Vittorio Veneto » dal 6 al 10 settembre 1965. Possono parteciparvi violinisti che non abbiano superato i 30 anni e le iscrizioni terminano al 15 agosto 1965. Sono stabiliti quattro premi, rispettivamente di L. 500.000, 300.000, 200.000 e 100.000. Saranno assegnate anche borse di studio. Per informazioni: Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, via Cesare Battisti, Vittorio Veneto (Treviso).

Le Edizioni Musicali Italo Svizzere e la Casa Discografica Helene bandiscono il 5° Festival del Paroliere per realizzare una produzione di canzoni il cui testo abbia originale valore artistico. Il concorso si concluderà il 30 giugno 1965 e il bando relativo potrà essere richiesto alle Edizioni Italo Svizzere e Casa Discografica Helene - Besozzo (Varese) e Milano, corso Vitt. Emanuele II.

Il Patronato Musicale « C. Monteverdi » indice un Concorso per Aspiranti Direttori d'Orchestra, riservato ai giovani fra i 21 e i 35 anni e ai professori d'orchestra senza limiti di età. Per informazioni: Ufficio Segreteria e Propaganda, Via Taramelli 62, Milano.

Dal 26 settembre al 2 ottobre 1965 si svolgerà al Théâtre du Capitole il XII Concorso Internazionale di Canto di Toulouse. Il termine per le iscrizioni è il 12 settembre. Opuscolo a richiesta presso la Segreteria del Concorso, Donjon du Capitole, Toulouse.

## Asterischi

\* Il Premio Internazionale Vivaldi è stato assegnato dalla Société Vivaldi del Belgio, presieduta da Jean-Pierre Demoulin, all'incisione della *Stravaganza*, eseguita dai Solisti di Milano, diretti da Angelo Ephrikian. (N.K.-M.)

\* Cristobal Halfter è stato incaricato dal governo spagnolo di scrivere una *Messa* in spagnolo, adattandosi alle nuove norme della liturgia. La *Messa* sarà eseguita per la prima volta in S. Giacomo di Compostella. (N.K.-M.)

\* Samson François ha composto un terzo *Etude en forme de jazz* e un *Concerto pour deux mandolines et deux saxophones*. (N.K.-M.)

\* L'oratorio *Ikarus* di Johannes Driessler, per cori, soprano, baritono e grande orchestra, è stato eseguito a Bielefeld, sotto la direzione di Martin Stephan. (N.K.-M.)

\* Reinhard Lehmann è stato nominato direttore dell'Opera di Hannover per cinque anni. (N.K.-M.)

\* Jeremy Menuhin, figlio del violinista Yehudi, ha esordito come concertista di pianoforte a 13 anni a Eton, dove studia. Suo padre esordì a 7 anni a Parigi. (N.K.-M.)

\* Musique a Compostelle annuncia il proprio Corso Internazionale di Musica Spagnola tra la fine di agosto e la prima metà di settembre 1965 nello *Hostal de los Reyes Católicos*. Le rette di iscrizione ai corsi variano da 2.000 a 1.000 pesetas, ma si prevede anche l'assegnazione di un numero limitato di borse.

\* L'Accademia Musicale Chigiana ha pubblicato il Programma della XXIV Annata. I corsi di perfezionamento saranno tenuti da: Giorgio Favaretto, Ruggero Gerlin, Virgilio Mortari, Hermann Scherchen, Severino Gazzelloni, Bruno Rigacci, Riccardo Brengola, Sergio Lorenzi, Guglielmo Barblan, Remo Giazotto, Roberto Lupi, Federico Mompellio, Fernando Germani, Guido Agosti, Arturo Benedetti Michelangeli, Gina Cigna, Franco Guilli e André Navarra.

\* Il 20° Internationalen Ferienkurse für Neue Musik si svolgerà quest'anno a Darmstadt dal 18 al 31 luglio. Vi parteciperanno Pierre Boulez, Bruno Maderna, Alfons und Aloys Kontarsky, Jacques Parrenin, Siegfried Palm, Jacques Cazauran, Severino Gazzelloni, André Rabot e Karl-Heinz Böttner. Sono previsti corsi di musica elettronica e un congresso sul tema *Form in der Neuen Musik*, che sarà aperto da Theodor W. Adorno.

\* Dal 28 maggio al 5 giugno si svolgerà a Breukelen, presso Utrecht una Rencontre Internationale d'Etude pour Pianistes, sotto la direzione di Lili Kraus di Londra. La settimana sarà conclusa da un concerto tenuto dai partecipanti.

\* Riccardo Allorto è stato recentemente nominato presidente dell'AIAC, che raggruppa le società concertistiche in seno all'AGIS.

\* Claudio Sartori è stato invitato a tenere un corso di musicologia presso l'Università di Buffalo a partire dal settembre prossimo.

## Nuovi libri

Quaderni della *Rassegna Musicale* diretti da GUIDO M. GATTI

1. *L'opera di Goffredo Petrassi*. Torino, Einaudi, 1964, pp. 161.

La funzione che la *Rassegna Musicale* ha avuto ed ha nella vita musicale italiana è ben precisa e importante, anzi fondamentale: da quando, nel 1928, Guido M. Gatti la fondò, dopo aver diretto per otto anni *Il Pianoforte*, questo periodico divenne e rimase una viva e stimolante palestra di discussione dei problemi e dei fatti inerenti soprattutto alla musica contemporanea in Italia, un organo sensibile a tutto ciò che di nuovo e di valido si andava e si va producendo in campo musicale. La *Rassegna Musicale* accompagnò l'evolversi della musica e del gusto italiani in questi decenni ricchi di esperienze e, con la sua vigile coscienza critica, aiutò l'Italia musicale ad uscire dal provincialismo per collocarsi ad un livello internazionale. Tutti le dobbiamo molto: i compositori, per l'amore intelligente con cui li comprese, li seguì e li aiutò ad affermarsi; i critici, per la possibilità che diede loro — e che rimase pressoché l'unica in Italia — di esprimere con serietà, con impegno e con libertà le loro opinioni; il pubblico dei lettori, per la chiarificazione che apportò nelle idee di tutti.

Ora la *Rassegna* non è più legata ad una periodicità regolare, ma esce in forma di «Quaderni»; e ancora una volta dà prova di coerenza nell'iniziare questa nuova fase della sua esistenza con un «Quaderno» dedicato (in occasione del suo 60° compleanno) ad un compositore dei più significativi del nostro tempo: Goffredo Petrassi. Lo stesso Petrassi, in una *Lettera a G. M. Gatti*, esprime la sua riconoscenza per quel che la *Rassegna* significò per lui fino dagli inizi della sua carriera.

Il fascicolo contiene poi una disamina dell'opera e della personalità di Petrassi. Il saggio fondamentale è quello di Mario Bortolotto, *Il cammino di Goffredo Petrassi*, che, in un'ottantina di pagine, analizza opera per opera, in ordine cronologico, le composizioni del musicista, sottolineandone e confrontandone criticamente i valori, rilevando i tratti stilistici salienti e mirando a puntualizzare la posizione di Petrassi entro il panorama della musica contemporanea: posizione, sostanzialmente, di indipendenza, pur nell'apertura verso le disparate esperienze compositive dei maggiori capiscuola.

Claudio Annibali, nell'articolo *Trent'anni di critica petrassiana*, offre un'accurata rassegna dei giudizi e delle reazioni della critica specialmente italiana nei confronti dell'opera del maestro.

Altri aspetti della sua personalità sono lumeggiati da Domenico Guaccero (*P.: l'empirismo illuminato nella didattica contemporanea*) e da Cesare Vivaldi (*P. e le arti figurative*), mentre Cesare Brandi, con *Piccolo ricordo del «Coro di morti»*, e Gianandrea Gavazzeni, con *Un'amicizia di trent'anni*, aggiungono un vivace ed affettuoso tocco di ricordi personali.

Il Quaderno è utilmente completato dall'elenco delle opere e degli scritti di G. Petrassi, dalla discografia e da una tabella dei fatti principali della sua vita.

M. DONÀ

**Guido Valcarenghi**  
Direttore responsabile

Registrazione del Tribunale di Milano n. 2241 del 23-1-1951 - Arti Grafiche Crespi & C. - Milano

# NOVITÀ EDIZIONI Ricordi

*Composizioni d'autori contemporanei*



*Antonio Veretti*

ANTONIO VERETTI

## Elegie

in friulano di Franco de Gironcoli  
per canto, violino, clarinetto, chitarra

partitura e parti

130746

L. 4.000

NOVITÀ  
EDIZIONI  
**Ricordi**

*Antica musica strumentale italiana*

Collana diretta da Renato Fasano

*nuove partiture pubblicate*

GALUPPI

**130173**

L'Eroe cinese, Sinfonia  
(N. Annovazzi)

**L. 1.400**

VIOTTI

**130222**

19° Concerto in sol minore per violino e orchestra  
(R. Giazotto)

**L. 2.800**



CASA EDITRICE  
**LEO S. OLSCHKI**  
FIRENZE  
CASELLA POSTALE 295

\*

*In esclusività di vendita*

**REMO GIAZOTTO**

VITA DI  
**ALESSANDRO STRADELLA**

(PREMIO NAPOLI 1964)

1962, cm. 18 × 25,5

2 volumi di complessive XII-904 pp.  
e 62 tavole fuori testo

Lire 15.000

\*

**GIOVANBATTISTA VIOTTI**

Milano - 1956

cm. 19,5 × 26,4 - 392 pp. con 41 tavole fuori testo  
e numerosissimi esempi musicali nel testo

Lire 4.000

# 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

## NOVITÀ IN LIBRERIA

BUCHNER	<i>Gli strumenti musicali attraverso i secoli</i> - Milano, 1964	L. 8.000
RIZZI	<i>Gilda Dalla Rizza - Verismo e bel canto</i> - Venezia, 1964	L. 1.500
GIAZOTTO	<i>Vivaldi</i> - Milano, 1965	L. 4.500
APPIA	<i>La musique et la mise en scène</i> - Berna, 1963	L. 3.200
MARTIN	<i>Verdi - his music, life and times</i> - Londra, 1965	L. 3.000
LEON	<i>Ravel</i> - Parigi, 1964	L. 1.100
ANTEK	<i>This was Toscanini</i> - New York, 1963	L. 17.000
ZOEBELEY	<i>Die Musik des Boxheimer Orgelbuchs</i> - Tützing, 1964	L. 13.000
ROBERT	<i>Bizet</i> - Parigi, 1963	L. 1.100

Libreria Musicale Ricordi  
VIA BERCHET, 2 - MILANO

## G. RICORDI & C. S. p. A. / Milano

MILANO Direzione generale: Via Berchet, 2  
Tel. 89.33.66 (4 linee) - 89.82.42 (4 linee) - 86.68.36 (3 linee) - 87.13.13  
Ufficio Vendite: Via Salomone, 77  
Tel. 50.16.41/2/3/4/5

### SUCCURSALI IN ITALIA:

PALERMO Via Rosolino Pilo, 2 - Tel. 21.41.65  
ROMA Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.80.24

### NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA:

BARI Via Sparano, 18 - Tel. 18.023  
GENOVA Via Fieschi, 20 R - Tel. 56.63.33  
MILANO Via Berchet, 2 - Tel. 89.34.70 - 89.35.17  
Via Montenapoleone, 2 - Tel. 70.19.82 - 70.19.83  
NAPOLI Galleria Umberto I, 88 - Tel. 39.34.36  
PALERMO Via Ruggero Settimo (Palazzo del Banco di Sicilia) - Tel. 21.85.81  
ROMA Piazza Indipendenza, 24 - Tel. 47.16.87 - 47.16.88  
Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.80.22  
Via del Corso, 506 - Tel. 67.13.10 - 68.92.71  
TORINO Via Lagrange, 35 - Tel. 54.01.56 - 51.08.30

### RAPPRESENTANZE E AGENZIE:

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 128  
ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1558  
AUSTRALIA Sydney. G Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 164  
AUSTRIA Vienna. Universal Edition A. G.: Karlsplatz, 6  
BELGIO Bruxelles. Radio Rythme Ricordi S.p.r.l.: Bd. du Jardin Botanique, 37  
BRASILE Rio de Janeiro. Ricordi Brasileira S.A.: Rua Evaristo da Veiga, 35  
San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 331  
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Prince Arthur Avenue, 51 (Diritti e noleggi)  
Leeds Music (Canada) Ltd.: 215 Victoria (Edizioni)  
CECOSLOVACCHIA Praga. Le Fonds Musical Tcheque: Parizska, 13 - Staré Mesto (Repertorio sinfonico)  
DILIA: Vysehradská, 28 - Nové Mesto (Repertorio teatrale)  
CILE Santiago. Enla di Monte: Morande 570 (Diritti e noleggi)  
Margarita Friedemann: Agustinas 1287 (Edizioni)  
Casa Albéniz: Mac-Iver 211 (Edizioni)  
COLOMBIA Bogotá. Humberto Conti: Apartado Postal 540  
CUBA Avana. Angelo Baron: Apartado 6795  
DANIMARCA Copenhagen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9/11  
EQUATORE Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado 856  
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A  
FRANCIA Parigi. Heugel & Cie: 2 bis, Rue Vivienne (Diritti e noleggi)  
Max Eschig: 48, Rue de Rome (Edizioni)  
GERMANIA Francoforte sul Meno. G. Ricordi & Co.: Holzgraben, 31  
GIAPPONE Tokio. Nippon Gakki Co. Ltd.: N° 1, Ginza 7-chome, Chuo-ku  
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271  
GRECIA Atene. S.O.P.E.: 7, Rue Botassi  
JUGOSLAVIA Zagabria. Zavod Za Zastitu Autoriskih Malih Prava: Ul. 8 Maja 1945 br. 37/1  
MESSICO Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481  
NORVEGIA Oslo. Harald Lyché & Co.: Kongensgt. 2  
OLANDA L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182  
PARAGUAY Assunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 323  
PERU' Lima. Rodolfo Barbocci: Minería, 184  
POLONIA Varsavia. Ars Polona: Krakowskie Przedmiescie, 7  
PORTOGALLO Lisbona. Dr. Constantino Varela Cid: Rua Antonio M. Cardoso, 15 - 2º - C  
SPAGNA Madrid. Unión Musical Española: Carrera de S. Jeronimo, 26  
STATI UNITI Nuova York. Franco Colombo Inc.: 16, West 61st Street  
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Malzgasse, 18  
UNGHERIA Budapest. Bureau Hongrois pour la protection des droits d'auteur: Nijar U-6  
URUGUAY Montevideo. Inés Nogueira de Saint Opéry: Paraguay, 1508 (Diritti e noleggi)  
Palacio de la musica. Ricardo y Rodolfo Gloscia: Avenida 18 de Julio, 1100 (Edizioni)  
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sánchez López: Av. Andrés Bello - Edificio VAM - Ap. 941 (Diritti e noleggi)  
Equipo del Músico: Colón a Dr. Díaz 31 (Edizioni)

PIANOFORTI  
**C. BECHSTEIN**

BERLINO



CASA FONDATA NELL'ANNO  
1853

*Rappresentante Generale per l'Italia*  
**DITTA R. STRINASACCHI - VERONA**

Nuova serie - Anno VIII - n. 5 - maggio 1965

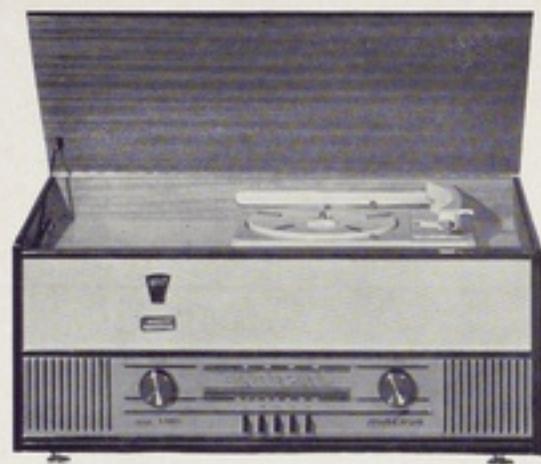
# Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale



Fernando Previtali dirige

**Ricordi**



SCEGLIERE  
OTTIMI APPARECCHI  
A PREZZI ECONOMICI  
E' DIFFICILE!

◀ Mod. NAPOLI

# MINERVA

RADIO-RADIOFONOGRAFI-TELEVISORI

SCEGLIETE MINERVA!  
RISPARMIANDO  
AVRETE  
ANCHE LA QUALITA'

Mod. RIMINI ▶



## SETTIMANE MUSICALI DI STRESA

25 Agosto - 21 Settembre 1965

---

25 agosto  
ore 21,15 ORCHESTRA DEL TEATRO DELL'OPERA DI BUDAPEST  
Direttore: *Andrea Korody*  
Violinista: *Denes Kovacs*  
(Teatro del Palazzo dei Congressi)

---

28 agosto  
ore 21,30 FESTIVAL STRINGS DI LUCERNA  
Direttore: *Rudolf Baumgartner*  
Flautista: *Elaine Shaffer*  
(Salone degli Arazzi di Palazzo Borromeo all'Isola Bella)

---

31 agosto  
ore 21,15 DUO GORINI - LORENZI  
(Teatro del Palazzo dei Congressi)

---

2 settembre  
ore 21,15 Violinista NATHAN MILSTEIN  
(Teatro del Palazzo dei Congressi)

---

7 settembre  
ore 21,15 ORCHESTRA DI MARLBORO  
Direttore: *Alexander Schneider*  
Pianista *Rudolf Serkin*  
(Teatro del Palazzo dei Congressi)

---

11 settembre  
ore 21,15 ORCHESTRA DI TORINO  
DELLA RADIOTELEVISIONE ITALIANA  
Direttore: *Mario Rossi*  
Violinista: *Franco Gulli*  
(Teatro del Palazzo dei Congressi)

---

13 settembre  
ore 21,30 TRIO DI TRIESTE  
(Salone degli Arazzi di Palazzo Borromeo all'Isola Bella)

---

18 settembre  
ore 21,15 Pianista ARTURO BENEDETTI MICHELANGELI  
(Teatro del Palazzo dei Congressi)

---

21 settembre  
ore 21,30 Chitarrista ANDRES SEGOVIA  
(Salone degli Arazzi di Palazzo Borromeo all'Isola Bella)

---

Segreteria  
presso Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo - Stresa  
(Tel. 30.150 - 30.416)

Biglietteria  
(Tel. 31.095)



che  
cosa  
potrete  
sentire?

Un concerto, oppure il commento alle vostre diapositive filmate / La voce dei vostri cari, di amici / Dialetti di diversi Paesi / Impressioni « ambientali », reportages, lezioni, conferenze e molte altre cose ancora / Voci e suoni utili, interessanti e divertenti, immutati e fedeli, udibili una, dieci, cento volte, quando volete Registrati su



E' un prodotto della

**BADISCHE ANILIN & SODA - FABRIK AG**  
**67 LUDWIGSHAFEN AM RHEIN**

fabbricato su « poliestere » e su « Luvitherm »<sup>®</sup> il « supporto » che alle doti di eccezionale resistenza, unisce una insuperata duttilità, requisito importante nella tecnica della registrazione magnetica, particolarmente a 4 piste.

**SASEA** Reparto Nastri Magnetici

MILANO VIA VINCENZO DA SEREGNO 40/48 TELEFONO 64.55.751

nuova serie

# Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Claudio Sartori

Editori: G. Ricordi & C. - Milano

Anno VIII - n. 5 - maggio 1965

Una copia L. 200. Abbonamento annuo (10 numeri) L. 1.500 - Estero il doppio.  
Versamenti sul C/C postale 3/2069 - G. Ricordi & C. - Indicoando nella causale: « Abbonamento Musica d'Oggi ». Sped. abb. post. gr. 3<sup>a</sup>.  
Redazione e Amministrazione: Milano, via Berchet 2, tel. 89 82 42.

## Sommario:

- 132 *Ricordo di Giorgio Federico Ghedini. Una magnolia nel chiostro del convento di Jacopo Napoli*
- 134 *Colloquio con Fernando Previtali sull'opera, il concerto e le trasmissioni di Mario Rinaldi*
- 138 *Unità di stile nell'opera di Verdi di Giovanni Ugolini*
- 142 *Idee di un giovane. Oggi la comunicazione fra musicisti e pubblico esiste solo nella musica leggera di Edoardo Farina*
- 144 *Intensa attività operistica nei teatri londinesi di John S. Weissmann*
- 145 *Edoardo regista al San Carlo di Edoardo Guglielmi*
- 146 *Lettera dalla Jugoslavia di Gustavo Brilli*
- 147 *Conclusione a Lucca della stagione concertistica di Guido Marotti*
- 149 *Corrispondenza dai lettori*
- 150 *Musica e Musicisti*  
L'Opera in Italia - L'Opera all'estero - Il Balletto - Festival - Musica da Concerto - Corsi - Asterischi
- 154 *Concorsi nazionali e internazionali*
- 157 *Nuove musiche*
- 158 *Nuovi dischi*
- 159 *Nuovi libri*

**Ricordo di Giorgio Federico Ghedini**

## **Una magnolia nel chiostro del convento**

*Fu in occasione di una solenne e per noi commovente udienza, concessa ad alunni e professori del Conservatorio « Verdi » di Milano, quando l'orchestra, composta da alunni e da un alunno guidata, eseguì alla Sua presenza il « Credo concertato » di Alessandro Scarlatti, che Sua Santità Paolo VI disse: « La vostra presenza, questa mattina, ha riportato al nostro pensiero il ricordo degli istanti che passammo nella vostra Istituzione; ancora risuonano nel nostro intimo, come un'eco suggestiva, le musiche bellissime ivi ascoltate con tanta letizia spirituale; ripensiamo con cuore commosso agli incontri col compianto maestro Giorgio Federico Ghedini, del quale tanto abbiamo apprezzato la dirittura dell'uomo, e il magistero di artista, in quella ricerca appassionata e raffinata di degnissime espressioni spirituali. »*

*Era scomparso da pochi giorni il Ghedini, e sentirlo rievocare da così alta parola fu per noi tutti causa di una comprensibile emozione, così che quando il Sommo Pontefice aggiunse poco dopo « la musica attende dal vostro magistero artistico qualche cosa di grande, di bello, di umano, di schietto, di sofferto », sembrò a noi che il ricordo del Ghedini fosse ancora presente nel Suo pensiero.*

*Non credo sia possibile aggiungere parola alcuna per ricordare chi per anni, per lunghi sofferti difficili anni, aveva guidato con sensibilità di artista e con ricchezza di sentimenti umani il nostro Istituto così ricco già di tradizioni gloriose. Caro ed indimenticabile Ghedini! Non potevo non conoscere, e non solo da ieri, la vigorosa tempra del compositore e la raffinata esperienza del musicista, ma solo quando fui chiamato a succedergli conobbi di quanto calore umano egli fosse ricco, conobbi come « la famiglia del Conservatorio », sua è l'espressione, fosse indissolubilmente legata al suo spirito, ai suoi sentimenti. Il lasciarla, mentre Egli era ancora nel pieno delle Sue energie artistiche, il lasciarla, questa famiglia, in ossequio alle norme aride e tiranniche della burocrazia, fu per lui dolorosa prova.*

*Si inaugurava l'anno accademico 1962-63; i docenti e gli alunni erano già riuniti nella sala Puccini, dove il Presidente Guido Rossi*

*avrebbe dato inizio al centocinquantesimo anno di studi: ma era anche il giorno delle consegne tra Ghedini e me. Mi attendeva in direzione, mi accolse calmo e sorridente con un lungo e commosso abbraccio di saluto: ma vidi subito che i suoi occhi vivi e profondi erano luminosi ed animati da una particolare ansia. C'era in quell'ansia la preoccupazione di non riuscire forse a celare, dinnanzi a chi doveva succedergli, emozioni e rimpianti, di non voler turbare con la sua intima amarezza l'altrui giorno iniziale di lavoro. Ma quando venne a noi dal Presidente del Conservatorio l'invito a presenziare alla cerimonia inaugurale del nuovo anno di studi, quasi gridando rispose con un No!, che subito però egli addolcì e rese comprensibile aggiungendo: « il mio cuore non è di legno! » Non andò, nè andai alla cerimonia: rimanemmo in direzione, parlammo a lungo.*

*Ritrovai in quel colloquio il musicista aperto e sensibile capace di chiudere e di esaurire un giudizio nel breve giro di una battuta rapida pronunciata con un mezzo sorriso tra l'arguto e il furbo; ritrovai il Direttore di Conservatorio nella chiarezza di visione dei problemi, nell'affetto quasi d'amico che traspariva dalle sue parole quando mi parlava di quei collaboratori che più gli erano stati vicini, ma soprattutto ho conosciuto l'uomo Ghedini, la sua umanità così ricca di sfumature, la sua meditata comprensione. Fu allora che lo pregai di esserci vicini ancora, di considerarsi sempre il nostro direttore, di confortarci con la sua esperienza ed il suo amore all'Istituto. Ed accolse l'invito e non ci venne mai meno.*

*Caro ed indimenticabile Ghedini! Dopo averti accompagnato sulla verde collina del cimitero di Nervi, dopo aver seguito con cuore commosso ad uno ad uno i dodici grevi mattoni che hanno celato le tue spoglie mortali, voglio dirti che terrò sempre presente nel mio animo quel tuo lungo discorso, quando placasti la tua amarezza, trasmettendo agli altri la tua fiducia ed il tuo amore per quanto lasciavi.*

*In quel primo giorno, con tanta umana commozione, mi affidasti anche un albero di magnolia: l'unico albero che volesti piantare nel chiostro del convento lateranense dopo la lunga e faticosa ricostruzione dell'edificio distrutto dalla guerra. Lo curerò: oggi l'albero ancor giovane cresce lentamente ai rigori del clima lombardo e non ci ha dato ancora un fiore; seguirò il suo crescere, come facevi tu appena entravi in Conservatorio dal vecchio cancello di ferro battuto, e i primi fiori grandi e violenti di profumo li manderemo a Nervi, davanti ai dodici mattoni che ci dividono da te.*

JACOPO NAPOLI

## Colloquio con Fernando Previtali sull'opera, il concerto e le trasmissioni

Si pensi tutto quello che si vuole sulla musica d'oggi, la verità è una sola: si sta attraversando un momento difficile. Difficile perché la vera crisi del momento attuale, più che crisi di pubblico — il quale occorre sempre alle cose belle — è crisi di compositori, di interpreti, di realizzatori. I pochi che vincono con le loro opere sono i veri continuatori di una tradizione che non può fermarsi. Abbiamo perciò voluto interrogare il maestro Fernando Previtali, insigne direttore d'orchestra e direttore stabile dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia, fissando il colloquio su elementi vitali dell'attività musicale. La prima domanda, la più spontanea, è stata la seguente:

Lei che dirige tanto il repertorio concertistico quanto quello operistico, mi potrebbe dire se giudica prevalente il primo o il secondo?

*Non si può stabilire quale genere sia più importante fra il teatro ed i concerti. Una bella opera bene eseguita, è più importante di un programma di concerto di musica mediocre male eseguita, così come un programma di musica classica, diretto da un Bruno Walter è più importante di un'opera teatrale mediocre diretta da uno qualsiasi. Io non ho preferenze: sia nel teatro come nei concerti mi schiero dalla parte della « grande musica », quella che non ammette concessioni...*

La risposta è estremamente logica; essa investe anche il segreto scopo dell'interrogativo non così ovvio come potrebbe sembrare a prima vista: se il maestro dirigesse con più soddisfazione il concerto o l'opera lirica. Previtali non fa questione di forma; ma, invece, di qualità, a differenza di tanti altri maestri che sono dedicati esclusivamente o alla musica sinfonica o a quella teatrale. Risulta anche evidente che il Previtali non dà il suo assenso a quella che a detta di tutti più che musica è non-musica. E si comprenderà bene quello che si vuole dire.

Per lei il melodramma può essere considerato una forma che ha già detto tutto ciò che doveva dire anche rispetto all'opera moderna?

*Per me il melodramma è sempre vitale e non morrà mai, purché non venga travisato nella sua forma originale.*

Affermazione che ha la sua importanza proprio perché pronunciata da un direttore che sta perpetuamente sulla breccia. Essa rappresenta una limpida risposta alle frequenti Cassandre che pullulano nell'ambiente musicale. Oggi, nell'opera lirica, c'è da dire tanto quanto c'era da dire ieri: tutto sta a non svisare le basi essenziali del teatro, a non imbastardirne i fini con elementi che non hanno nulla a che vedere con esso.

E che ne pensa del teatro lirico trasmesso in televisione?

*Qualunque spettacolo buono, se viene trasmesso integralmente e con cura rimane buono anche alla televisione. Qualora si tratti di opere realizzate direttamente negli studi televisivi, ritengo sia necessario che il regista si renda conto dell'importanza preponderante della musica, e della sua essenza generale, senza abbandonarsi a complacimenti su dettagli visivi superflui che disturbano gravemente il piacere, da parte del pubblico, di gustare la musica per sé stessa e nella sua forma non veristica.*

Si tengano presenti le parole « importanza preponderante della musica », il che vuol dire che la stessa ripresa televisiva deve essere assoggettata ai valori della musica, anche nel rilievo del particolare. Ma se è vero che l'opera tradizionale deve rimanere su queste basi è anche vero che eventuali forme nuove potrebbero suscitare impensati rapporti tra opera musicale e televisione. Conosciamo dei tentativi importanti — ad esempio *Le Campanie* di Renzo Rossellini — ma pochi autori hanno compreso l'importanza della innovazione.

Qual'è la Sua opinione sullo stato ed il funzionamento degli Enti lirici?

*E' molto difficile dare un giudizio complessivo (ci sono Enti ed Enti...). Una osservazione di carattere generale potrebbe essere che in questi ultimi tempi si sono sprecate molte energie e molto denaro inutilmente nella ricerca di messe in scena e regie strane e speciali (affidate spesso a costosissimi registi, persone magari di grande talento e di grande nome, ma completamente estranee all'opera teatrale musicale) invece di concentrare gli sforzi sul miglioramento ed il perfezionamento della buona e ben studiata esecuzione musicale dei nostri grandi capolavori.*

E' generalmente riconosciuto che alcuni Enti approfittano della loro stessa « autonomia » centrando tutte le spese soltanto su elementi teatrali, in prevalenza scenografici e registici, anziché su quelli che contribuiscono a una sana interpretazione musicale della partitura. Spesso si spende molto di più per un regista estroso, che non per un buon direttore d'orchestra; e quest'ultimo è considerato, a volte, come valutazione, al di sotto del regista e dello scenografo. Ecco perché abbiamo rivolto al Previtali la seguente domanda:

Non crede che l'invadenza dei registi nell'opera lirica risulti oggi eccessiva?

*Sempre parlando della grande opera musicale (tanto per dare un esempio quello dei nostri quattro grandi: Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi), posso dire per esperienza personale che l'invadenza dei registi è sempre in ragione inversa della loro conoscenza tecnica della musica. Infatti, quando il regista conosce la musica non rischia di invaderne il campo perché la rispetta. E' vero che c'è il direttore d'orchestra che può illustrare al regista le necessità e le possibilità dello spartito, controllandone e frenandone gli eccessi, ma succede quasi sempre che il direttore d'orchestra di valore non vuole un regista, sia pure di grande nome, della prosa e del cinema, che non capisca la musica. E così i teatri che hanno la fissazione del rinnovamento e dell'originalità scenica « per forza » devono usare, per i loro fantasiosi tentativi, dei direttori o mediocri o molto giovani, privi cioè di quella autorità necessaria per tener testa alle spesso irriverenti invenzioni dei divi della regia.*

E' la risposta che desideravamo da un direttore d'orchestra intelligente, volitivo e attivissimo come Fernando Previtali. Si tratta di affermazioni già trattate dalla critica, ma, riproposte da un interprete di larghe vedute e di vasta esperienza, acquistano un particolare sapore e un'importanza che si potrebbe dire decisiva. Quella della regia è un'autentica piaga, come hanno dimostrato recenti rappresentazioni bollate dal pubblico e dalla critica. All'estero, ed anche a Bayreuth, si verifica la stessa cosa.

Non crede che nei teatri lirici l'importanza del direttore d'orchestra dovrebbe essere rivalutata nei confronti di tutti gli altri collaboratori del palcoscenico?

*Non mi pare che si possa parlare di necessità di rivalutazioni. Se esistono dei casi di svalutazione del direttore d'orchestra la responsabilità, secondo me, è dello stesso direttore. E' ovvio che il direttore d'orchestra è nel teatro musicale la principale autorità.*

*Quei direttori che per incapacità o debolezza rinunziano a tale autorità, commettono un vero e proprio delitto a danno dell'opera d'arte musicale.*

Ci piace quell'«ovvio», ma in pratica è così per il Previtali e per pochi altri direttori. Ve ne sono molti che si lasciano soggiogare da registi di nessun valore. Il concertatore e direttore, a nostro avviso, deve sapersi imporre su tutti; soltanto così lo spettacolo teatrale potrà realizzarsi con unità di vedute. Spesso, oggi, i registi vogliono giungere al «nuovo a ogni costo», spostando epoche, mutando costumi, fantasticando sugli stessi soggetti lirici. Si tratta di una tendenza estremamente dannosa, se non è ampiamente giustificata, dalla quale bisogna guardarsi. E' la volontà dell'autore che va rispettata.

E' facile, oggi, la ricerca di musiche nuove da presentarsi in concerto o essa mostra qualche difficoltà?

*Nessuna particolare difficoltà per le musiche nuove. Qualche difficoltà invece per la presentazione dell'ultimo tipo di creazione musicale: la così detta «musica astratta». Difficoltà perché quasi nessuno dei buoni direttori vuole dirigerla e perché viene in generale decisamente respinta dal normale pubblico (quello che deve comprare il biglietto) delle sale da concerto.*

Dunque musica nuova non ne manca, ma bisogna fare attenzione tra quella accettabile e quella oggetto di ripudio. Non c'è opera d'arte bella che non sia «per tutti». Il maestro Previtali ha centrato la nostra domanda e il suo preciso significato; essa era stata formulata un po' scaltramente, è vero, ma voleva raggiungere lo scopo che ha raggiunto.

Ritiene che dopo la morte di Bartok si siano imposti musicisti della stessa levatura in Italia ed all'estero?

*Secondo me il musicista di maggior levatura, apparso dopo Bartok e Stravinski, è Britten.*

Previtali, citando il solo nome di Britten — che del resto s'impone da sé — esprime interamente il suo pensiero. Anche tacendo si possono dire molte cose. In sostanza volevamo sapere se anche nei compositori di oggi esistono speranze per raggiungere il livello-Bartok. Evidentemente no, e purtroppo lo sospettavamo anche noi. Nessuno meglio di un direttore aggiornato e sensibile può interpretare il termometro della più recente creazione.

Ci sono oggi compositori che usano una grafia musicale del tutto diversa da quella tradizionale. Ha potuto sperimentarla? L'ha trovata di facile interpretazione e di sua soddisfazione?

*La musica è il risultato sonoro, qualunque grafia venga usata. Molte grafie complicate sono spesso dovute ad autori che se ne compiacciono, pur ignorandone il risultato sonoro.*

Risposta esauriente. Massimo Mila, là dove parla dell'insufficienza della notazione musicale, scrive: «Non mancano al giorno d'oggi musicisti irrequieti e ingegnosi, i quali, preoccupati appunto dal pericolo delle infedeltà degli interpreti a causa della insufficienza dei segni, hanno escogitato nuovi sistemi di notazione, complicatissimi, i quali si ripromettono la perfetta e assoluta comunicazione della volontà del compositore, tale da incatenare completamente l'azione dell'interprete, non lasciargli più alcuna libertà d'iniziativa e di scelta ed obbligarlo meccanicamente ad eseguire ciò che vuole l'autore, come vuol l'autore. Sogno, naturalmente».

Come vede lei una possibile intesa tra radiotelevisione italiana ed enti concertistici italiani?

*L'intesa sarebbe possibile a condizione che ognuno si mantenesse nei limiti dei suoi compiti: l'ente dei concerti facendo dei buoni concerti, la radiotelevisione trasmettendoli molto bene.*

Il problema musica e trasmissione è lo stesso, a nostro modo di vedere, di quello tra cinema e televisione. I mezzi trasmissivi appartengono ormai alla vita di tutti i giorni. Per la televisione, la trasmissione di film di trent'anni fa, non pregiudica nulla perché ci sono sale cinematografiche in abbondanza per i film di oggi. Ma chi non avverte che i concerti del Terzo Programma alla Radio rappresentano un punto più avanzato di quelli delle sale concertistiche per importanza di novità e per valore di direttori d'orchestra, sia pure a seguito di maggiori disponibilità finanziarie? E' giusto che si proceda così, o non sarebbe più giusta un'intesa tra enti concertistici e ente radiofonico, intesa tendente ad abbinare i due scopi? Sì, i concerti del Terzo Programma si danno a Roma, il sabato, per inviti, ma l'invito annulla in parte l'interesse della critica, come è stato ampiamente dimostrato dalla stampa. C'è possibilità di un'intesa? La domanda resta in piedi e forse qualcuno potrà riprenderla e trattarla come conviene.

Crede lei che le maggiori istituzioni sinfoniche assolvano oggi il loro compito così come lo assolveva l'Augusteo di Roma molti anni fa (gestione San Martino e Molinari): ovvero l'invadenza della radio e della televisione sta oggi in testa al movimento sinfonico?

*I tempi sono cambiati moltissimo a causa dello straripare della musica (buona e cattiva) dovuto al grande sviluppo della radio e dei dischi. L'Augusteo era, a suo tempo, l'unico importante centro di concerti sinfonici di modo che pubblico da una parte ed autori dall'altra dovevano confluire per forza in questo unico centro. Adesso le presentazioni di nuove musiche vengono fatte soprattutto (in tutto il mondo) dalla radio dove esiste solo relativamente la preoccupazione di accontentare gli abbonati. Le Società come l'Accademia di San Cecilia, la Filarmonica di Berlino, la Filarmonica di Londra, ecc... hanno adesso più che altro il compito di «conservare» i grandi valori del passato e far conoscere al pubblico quelle opere moderne che si sono fatte strada per autentico e confermato valore, in mezzo all'oceano delle musiche nuove che si presentano ovunque e soprattutto alla radio.*

A questa «conservazione di valori» sembra sia estremamente sensibile il pubblico che non ama le vane arditezze di oggi. Se si vuole, anche questa è una risposta alla precedente domanda, ma vista sotto diversa prospettiva. All'Augusteo di Roma erano ammesse le più «ardite» novità del momento, ma queste arditezze erano avallate dai nomi di Stravinski, Respighi, Honegger ecc. Si dovrà concludere che non esiste rapporto tra le novità di ieri e di oggi? E' per questo che il Previtali afferma che «i tempi sono cambiati», parole che poi vorrebbero dire che, infine, sono cambiati gli autori.

Trova le masse orchestrali migliorate rispetto a venti anni fa? *Molto migliorate, soprattutto dal punto di vista del rendimento degli strumenti, della tecnica individuale e della disciplina e dignità professionale.*

Perfettamente d'accordo. E non si continui a parlare male dei Conservatori e delle Scuole di musica. Si dia atto che l'Ispettorato dell'Istruzione Artistica del Ministero della Pubblica Istruzione ha fatto perfettamente il suo dovere sotto la guida del dottor maestro Giovanni Penta. Se le scuole non fossero efficienti, i direttori d'orchestra più esigenti e severi non potrebbero avere una così buona opinione delle classi riservate agli strumenti.

Chiudiamo con un sentito ringraziamento al maestro Fernando Previtali.

MARIO RINALDI

## Unità di stile nell'opera di Verdi

È possibile parlare di « unità di stile » a proposito della produzione musicale di Verdi? Massimo Mila è del parere che non lo sia. Lo ha affermato — sia pure con caute argomentazioni — ad una recente discussione critica (Salisburgo, 4 settembre 1964, IX Congresso della Società Internazionale di Musicologia, « tavola rotonda » presieduta da Massimo Mila, segreteria di Edith Vogl Garrett, partecipanti Donald J. Grout, William C. Holmes, Walther Siegmund-Schultze, Giovanni Ugolini e Otto Albrecht in qualità di lettore di una relazione di Lucas Underwood).

Questo scetticismo sull'unità di stile in Verdi, Mila lo aveva già espresso a chiare lettere nel suo *Giuseppe Verdi* (Laterza, Bari 1958, pag. 371-375): e precisamente là dove si affermava l'impossibilità di qualsivoglia coordinata evoluzione linguistica nella produzione verdiana (« Si parla spesso di unità "stilistica", e se con ciò ci si vuol arrestare alla superficie del linguaggio musicale, soggetto evidentemente in Verdi a una possente, e in certo senso radicale trasformazione ... ritengo proprio che si debba decisamente negare questa qualità »). Partendo da siffatte premesse, a Mila oggi preme di rilevare — e qui ritorniamo alla relazione discussa a Salisburgo — tutta una serie di fatti che si riferiscono alla pluralità degli stili verdiani: « il dualismo fra un'arte popolare e un'arte superiore » segnato dalla netta diversità di linguaggio che oppone opere come *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata* a opere come *Otello* e *Falstaff*; il richiamo a questo dualismo nei giudizi di Brahms, von Bülow e Hanslick (tutti favorevoli all'arte « superiore » delle ultime opere) o nell'opinione di Barilli (« ammiratore appassionato del Verdi più feroce, più selvaggio, più scintillante, quello del *Trovatore*, di *Rigoletto*, di *Aida* »); il significato storico di questa differenziazione stilistica reperibile in un'arte che interpreta e rappresenta due epoche (l'epoca del primo romanticismo « entusiasta, scatenato e rivoluzionario » e l'epoca dell'ultimo romanticismo « regressivo e conservatore »).

L'argomentazione — sostenuta da Mila — che lo stile di Verdi consigli la suddivisione in più maniere può essere accettata senza difficoltà: soprattutto per quello che riguarda l'accertamento della tempestività di Verdi nell'adeguarsi alla temperatura storica e al passaggio dal romanticismo « sturmundrangante » (feuerbachiano se si vuol cercare un'analogia con i mutamenti di prospettiva ideologica propri alla *Tetralogia* wagneriana) del primo Ottocento e il romanticismo pessimistico-rinunciario della fine di secolo. Ma questa sovrastrutturalistica corrispondenza fra prodotto artistico e vicende storiche non significa ancora diversità di stili. Cos'è lo stile, infatti? Lo stile è — sono parole di Massimo Mila — « una qualità che dipende dalla maniera di servirsi degli elementi del linguaggio musicale ». Verissimo. Ma proprio per questo non vedo perchè « unità » di stile non possa voler dire dialettica evoluzione di una problematica musicale in divenire: « unità » di stile non significando

« uniformità » di stile o « dogmatica immutabilità » di stile (come può essere avvenuto in epoche nelle quali l'evoluzione storica non era così agitata come nel periodo ottocentesco). Perciò ha ragione — nella difesa dell'unità stilistica propria alla produzione musicale verdiana — chi riesce a collezionarvi alcuni caratteri comuni (quelli che la musicologia chiama generalmente caratteri stilistici o stilemi). Che questi caratteri stilistici ci siano in tutto Verdi (e questo fatto non esclude che poi il buon senso classificatorio possa ripartire l'opera verdiana in due o tre maniere) è una circostanza non difficile da accertarsi. Ce ne sono di tutti i tipi: d'impasto strumentale, di fraseggio vocale, di struttura negli accompagnamenti orchestrali, d'invenzione tematica in rapporto a determinate situazioni drammatiche, di sviluppo strofico « a sequenza » (per usare una terminologia cara a Schönberg).

Il più importante, a mio parere, è quello che muove Verdi — fedele alla lezione rossiniana del *Guglielmo Tell* — alla ricerca di una vocalità sempre meglio qualificata drammaticamente. Quel « sempre meglio » presuppone una ricerca linguistica progressiva e « unitaria » nella quale sarebbe difficile scoprire salti e rotture. I salti e le rotture di stile (che sono evento ben diverso dalla dialettica evoluzione delle « maniere » comprese entro un omogeneo arco stilistico) sono generalmente prerogative dei compositori « ambigui » (per ragioni dipendenti dal loro personale carattere di musicisti o per cause dipendenti dalla particolare congiuntura storica entro la quale si trovarono ad operare). Il caso di Mascagni è sintomatico in questo senso: al punto che le velleità « avanguardistiche » dell'*Iris* appaiono persino più regressive e confusionarie dell'estro popolare della *Cavalleria* (e in questo caso il « salto » dipende e dalla scarsa consapevolezza culturale del compositore e dalla crisi grammaticale del '900 e dalla situazione storica da cui quella crisi veniva promossa). Altrettanto sintomatico in questo senso può essere il caso di Riccardo Strauss, la cui incoerenza stilistica risulta esplicita nel passaggio dal neoclassicismo delle opere strumentali degli anni 1880-1887 al filo-wagnerismo di *Feuersnot* (con la radicalmente nuova situazione linguistica che vi consegue), dall'exasperazione magniloquente di *Elektra* alla raffinatezza neo-mozartiana del *Rosenkavalier* (eppure anche su Strauss molti dei partecipanti alla « tavola rotonda » di Salisburgo hanno intrapreso discorsi che ne volevano dimostrare la precisa unitarietà stilistica!).

In Verdi, ad ogni buon conto, la situazione appare ben diversa. L'unità e la coerenza stilistica rimangono garantite da una prospettiva melodrammatica sempre meglio perfezionata, e quindi parzialmente modificabile, ma costante nelle sue aspirazioni a un teatro dominato da « tipi » vocali nettamente differenziati. Così come in Wagner l'aspirazione alla « continuità » delle strutture drammatico-musicali determina un'unità di stile dialetticamente trasformantesi dalla « maniera » del *Rienzi* a quella dell'*Oro del Reno* e a quella successiva del *Götterdämmerung*. E perciò l'ipotesi proposta da Mila (« Portiamoci al 3964. Le esplosioni atomiche hanno disperso la maggior parte delle musiche del passato, ma se ne ritrovano talvolta delle raccolte incomplete in qualche rifugio a prova di bomba. Un musicologo scopre delle partiture di un certo Giuseppe Verdi: qualche opera della giovinezza, *Rigoletto*, *Trovatore*, *Traviata*, e al tempo stesso il *Requiem*, *Otello*, *Falstaff*. Niente *Ballo in maschera*, niente *Forza del destino*, niente *Don Carlos*, niente *Aida*; in breve, mancano tutte le opere comprese fra *Traviata* e *Otello*. Quale difficoltà avrà, il nostro musicologo del 3964, a fare la medesima opera-

zione che noi abbiamo fatto con tanta precisione per il teorico Franco di Colonia? Egli stabilirà l'esistenza di due operisti di nome Giuseppe Verdi nel XIX secolo. Uno doveva essere nato verso la fine del XVIII secolo, si sono perdute le tracce del suo esordio, che furono forse oscure, ma egli si affermò dopo il 1840 con *Nabucco*, *Ernani*, e diede i suoi capolavori nel periodo 1851-53 con *Rigoletto*, *Trovatore*, *Traviata*. L'altro, probabilmente suo figlio, si suppone che fosse nato verso la metà del del secolo o poco più avanti. Pur coltivando di preferenza la musica sacra, come si vede attraverso la sua *Messa da requiem* del 1874 e per i *Pezzi sacri* di cui si ha notizia verso la fine del secolo, al tempo stesso portò a termine due capolavori nel campo dell'opera con un dramma musicale, *Otello*, e una commedia, *Falstaff*, che rilevano un alto livello del gusto musicale e letterario: il secondo Verdi ha familiarità con la grandezza tragica di Shakespeare (e la sua musica manifesta l'esperienza di uno stile religioso elevato e la conoscenza delle conquiste tecniche e strumentali prodotte dal Romanticismo tedesco). L'ipotesi proposta da Mila, dicevamo, funzionerebbe altrettanto bene nel caso del compositore Riccardo Wagner: se le diverse « maniere » dovessero intaccare l'unità stilistica si potrebbe dubitare — se non ce ne dessero assicurazione i documenti storici — che l'*Oro del Reno* sia il prodotto dello stesso autore che ha scritto il *Crepuscolo degli dei*, e il musicologo sopravvissuto all'ipotetica guerra atomica potrebbe attribuire a un Wagner padre un'opera linguisticamente « diatonica » come *I Maestri cantori* e a un Wagner figlio un'opera grammaticalmente « cromatica » come il *Tristano*. Uno degli oppositori più efficaci alle tesi di Mila è stato, a Salisburgo, Walther Siegmund-Schultze, il quale ha sottolineato la continuità stilistica delle strutture melodiche verdiane: dalle opere giovanili a quelle della maturità. Siegmund-Schultze ha, in gran parte, riproposto alcune delle argomentazioni contenute in un suo saggio (*Considerazioni sull'opera di Verdi con particolare riferimento alla melodia*) presentato nel 1958 al XX congresso della Società Internazionale di Musicologia tenutosi a Colonia, e recentemente pubblicato dal *Bollettino* dell'Istituto di Studi Verdiani (Parma, anno II, n. 1-3, pag. 255-284).

Mila ha obiettato a Siegmund-Schultze che una disamina intorno alle caratteristiche drammatiche della melodia verdiana non è ancora una indagine « sulle note », sui valori linguistici, e, quindi, su quegli eventi che ci danno la prospettiva definitiva di uno stile. Ma un'indagine sul rapporto parola-musica e sulla vocalità verdiana finisce con l'essere anche un accertamento intorno ai valori linguistico-musicali (salvo nel caso, da Mila giustamente deplorato, di critici per i quali l'espressione « drammatica » va cercata nel generico « pathos » dell'azione librettistica piuttosto che nel progetto musicale che da quel generico « pathos » trae suggerimenti di ben più definitiva portata). E, del resto, se si vuol rimanere a un'indagine puramente linguistica, la produzione musicale verdiana offre un discreto campionario di soluzioni melodiche e grammaticali ricorrenti; al punto che se ne potrebbe trarre un catalogo meticoloso di particolari stilemi linguistici (« sarebbe possibile » scrive Siegmund-Schultze nel suo citato saggio « redigere un vocabolario del linguaggio musicale di Verdi, come lo si fece per Johann Sebastian Bach, e non sarebbe meno rivelatore »). E vero che questa analisi non è ancora stata fatta (nemmeno da quel Marcel Moré che — secondo quanto ne scrive Leibowitz nella sua *Histoire de l'opéra* — afferma come « a partire dal *Rigoletto*, tutte le opere del musicista siano sistematicamente costruite su cellule che ritornano incessantemente nella parte orchestrale

o melodica di una stessa opera, sotto forme variate, ornamentali, dimi-nuite, aumentate, ma le cui note di struttura restano invariabili... »). Ma anche senza affrontare una così impegnativa ricerca lessicale, basta un rapido confronto fra una qualsiasi delle opere giovanili e un'opera del Verdi maturo per rendersi ragione del fatto sopra descritto.

Nei *Due Foscari*, ad esempio, compare tutta una serie di sequenze melodiche o di incisi ritmici destinati a farsi risentire, oltre che in quasi tutte le opere che seguono a questa, in un'opera del supposto secondo o terzo « stile » sul tipo di *Otello*: è il caso dell'inciso musicale che si congiunge alle parole « non maledirmi, o prode... » (*I Due Foscari*, atto secondo, scena delle « Prigioni di stato », aria di Jacopo), la cui costituzione ritmico-melodica presenta evidenti analogie con l'inciso « ... che tutto è in lui bugiardo, lagrima, bacio, sguardo... » (*Otello*, atto secondo, scena seconda, monologo di Jago); è ancora il caso dell'inciso « io ti son pur de' figli... » (*I Due Foscari*, atto primo, scena prima, recitativo precedente l'aria « Dal più remoto esiglio... ») la cui melodia ascendente per gradi congiunti appartiene non soltanto allo stesso repertorio stilistico del « Ritorna vincitor... » di *Aida*, ma anche, per il confronto che ci interessa, a quello del frammento « per mio destino adempio... » (*Otello*, atto secondo, scena seconda, monologo di Jago); è infine il caso dell'inciso « è morto... » (*I Due Foscari*, atto terzo, recitativo di Jacopo che precede l'aria « All'infelice veglio... ») del tutto analogo — dal punto di vista della caratterizzazione drammatica oltre che da quello della successione degli intervalli — all'inciso « Pietà di me, mio Dio » (*Otello*, atto quarto, scena terza). E si potrebbe continuare per pagine e pagine.

L'unità stilistica verdiana — sia pur divisa in « maniere » che ne chiariscano con maggiore efficacia classificatoria il dialettico divenire — è quindi una realtà che lo stesso Mila dovrebbe aver cara. Altrimenti si perderebbe il significato profondo di una produzione artistica i cui mutamenti non sono tanto rotture stilistiche quanto prese di posizione di fronte agli eventi storici (e qui la relazione di Mila ha toccato l'aspetto definitivo di un'arte-testimonianza quale è quella di Verdi). I furori delle opere prequarantottesche, la tormentata malinconia della *Luisa Miller* (anno 1849!), la popolaresca enfasi rivoluzionaria della « trilogia popolare », le « morbosità » grammaticali delle opere composte sulla fine del secolo, non denunciano nessun salto stilistico, ma piuttosto la presa di coscienza di una realtà storica che non è più quella parallela alle opere precedenti. Fino al punto critico, se si vuole: e infatti in opere come *Otello* e *Falstaff* non si produce tanto un nuovo stile quanto una nuova problematica. Siamo all'incontro di Verdi con un clima storico che stava già producendo l'opera piccoloborghese della « giovane scuola ». Di questo clima (e delle influenze franco-tedesche che vi si accompagnano sul piano dell'evoluzione stilistica) *Otello*, *Falstaff* e i *Pezzi sacri* dicono molto. Proprio per questo solo *Otello* e *Falstaff* « poterono insegnare qualcosa » come giustamente osserva Fedele D'Amico nell'articolo *Opera dell'Enciclopedia della Musica* Ricordi « ai compositori di poi; ma si trattava di opere scritte quando il risorgimento aveva da un pezzo concluso la parabola ascendente ». La questione, per ritornare a Mila, è quindi ancora quella dell'infallibile presenza storica del compositore. Anche il fatto che Verdi assumesse su di sé il carico della nuova situazione senza rinunciare ai fondamentali caratteri stilistici che gli erano propri fin dall'epoca prequarantottesca, dimostra una volta di più la coerente unitarietà del suo stile.

GIOVANNI UGOLINI

Idee di un giovane

## Oggi la comunicazione fra musicisti e pubblico esiste solo nella musica leggera

Illustre direttore,

con stupore ho notato nei numeri di febbraio e di marzo la totale mancanza di qualsiasi accenno all'articolo col quale si apriva felicemente l'annata 1965 di Musica d'Oggi.

Eppure esso mi pareva ricco di domande « inquietanti » per chi ama la musica, mi pareva sollevare non pochi problemi e, direi quasi, metter sotto accusa un'intera generazione. Lei stesso prevedeva « procelle di protesta »; invece silenzio.

Da quello scritto noi giovani musicisti, chi più chi meno, dovremmo sentirci tutti accusati. Riporto le sue parole: « ...i giovani, quanto alla musica, dove li si trova? Non è che manchino i giovani d'anni. Sono molti anzi gli uomini delle nuove leve che scrivono musica. Ma il problema non è questo. Il problema vero e primordiale è di chiedersi per chi quella musica è scritta e a chi è indirizzata ».

Ecco il punto cruciale: il colloquio tra autore e pubblico. Nessuno fra chi segue consapevolmente la vita musicale può negare l'esistenza di un abisso che separa il compositore di oggi dal pubblico che pure va facendosi sempre più numeroso. E un dato di fatto innegabile anche se incerte e complesse possono sembrare le cause.

Di fronte a questo fatto viene spontanea una domanda: quali sono gli errori da parte nostra, quali dalla parte del pubblico? E un'altra ancora: possiamo continuare a ignorare il pubblico e le sue reazioni che non sono nella maggior parte dei casi più nemmeno di protesta, ma di stanca, quasi rassegnata indifferenza? Si arriva al punto — siamo sinceri — che una buona parte del pubblico considera il brano contemporaneo come una specie di tributo spiacevole che bisogna pagare pur di arrivare all'ascolto dei diletti capolavori del passato. Pur ammettendo il conformismo, il quietismo di molti musicofili d'oggi, i quali rifiutano ostinatamente di compiere il minimo sforzo per avvicinarsi alla musica contemporanea, mentre si vergognerebbero di ignorare gli ultimi prodotti della letteratura e del pensiero (se non sbaglio Lei stesso ne parlò in un numero non lontano della sua rivista) di fronte alla parte migliore del pubblico, alla più attenta e benevolmente disposta (che non è però quella formata da parenti, zelatori, amici e amici degli amici come sembrano o fingono credere taluni) non sarebbe umano farsi un esame di coscienza e chiedersi: cosa vuole, cosa s'aspetta da noi questo pub-

blico? Porre addirittura una domanda estrema: desidera, sente il bisogno di musica nuova? Ci sente utili e necessari? Diciamo la verità, anche se spiacevole: oggi una vera comunicazione tra musicisti e pubblico esiste soltanto nella musica cosiddetta leggera e nell'ambito piuttosto circoscritto della musica jazz.

Ammettiamo pure, a nostra parziale discolpa, la presenza del fenomeno commerciale-industriale della canzone (che assai raramente confina col fatto artistico) e d'altro canto l'ignoranza, la mancanza di una benchè minima educazione musicale che può riscontrarsi nel nostro paese anche in chi possiede una media e buona cultura generale.

Ma in questa più o meno larvata ostilità del pubblico verso di noi non vi sarà sotto qualcosa di più? Una reazione, un bisogno di immediatezza espressiva, di chiarezza che non dovrebbe far pensare anche noi?

Mi è parso significativo in proposito il ritorno all'improvvisazione attuato negli ultimi anni dalle correnti d'avanguardia; ma vi è ancora tanto di artificioso, di legato a modi che non riescono assolutamente ad essere assimilati e sentiti vivi dal pubblico.

Negli esperimenti d'avanguardia, pur con i loro fermenti e sprazzi di luce, vi è qualcosa di stanco, di irripetibile, di finito.

Il suono è stato distrutto. Ma non si può tentare di riscoprirlo insieme con chi ci ascolta, con umiltà, vorrei dire con ingenuità, di scoprire rapporti sonori più semplici e immediati, anche se nuovi, consapevoli che il passato ormai non ci può dettar legge ma continua in noi nel suo fondamentale contenuto umano, liberi sì dai legami del passato ma anche dalle troppe inibizioni del presente?

Mi si dirà: parole; belle forse, ma solo parole. Ma non possiamo almeno credere in un ideale del genere, perseguirlo anche se appare lontano e non facile da raggiungere?

Certo per avvicinarsi a questo ideale si impone soprattutto un diverso atteggiamento del musicista, si impone un ritorno all'uomo; dimenticare un poco insomma i nostri « problemi » — tecnici o estetici che siano — essi non potranno mai interessare il pubblico, cercare invece di comunicare, di essere accessibili, dire qualcosa che possa interessare. Non trovo di meglio qui che citare le sue parole: « Ai musicisti spetta, come sempre del resto, di trascinare il pubblico, di persuaderlo della giustezza delle proprie teorie con risultati d'arte inequivocabili ».

Mi perdoni, illustre direttore, per il lungo sfogo. Non credo certo di aver detto gran cosa, né di aver toccato a fondo, né tanto meno esaurito il problema; ho solo esposto alcune idee che da tempo mi stavano in mente e che il suo scritto mi aveva indotto a rivedere. Con profonda stima, mi creda Suo

EDOARDO FARINA

## Intensa attività operistica nei teatri londinesi

Le ultime settimane hanno visto un'insolita attività. Il Covent Garden ha rimesso in scena *Elettra* di Strauss, nell'edizione del 1960, diretta ancora da Kempe, dimostrando due cose: la necessità di intensificare la rappresentazione di opere di Richard Strauss, autore di così versatile ingegno, e di allestirle come recentemente lo è stata *Arabella*, per dimostrarne la genialità indiscutibile. La maggior parte delle opere di Strauss, particolarmente quelle scritte in collaborazione con Hofmannsthal, raggiungono il vertice dell'ideale operistico, ma il caso di *Elettra* è un poco diverso. Usando come base un dramma stilizzato, la musica raggiunge la comunicatività rafforzando e raffinando le emozioni stesse del dramma. Processo che costringe soprattutto alla concentrazione: l'opera è breve e ogni nota e ogni azione sono significative. Bisogna dunque che gli interpreti siano estremamente precisi per ottenere il successo. Amy Shuard è un'Elettra che canta bene e recita con sicurezza: talvolta si identifica con il proprio personaggio, ma ogni inflessione di voce e ogni movimento dovrebbero essere significativi per essere convincenti. Se l'interprete era a posto, non era però perfetta. Regina Resnick (*Clitennestra*) ha dimostrato invece come doveva essere caratterizzato un personaggio: era splendida e accanto a lei tutti gli altri sfiguravano. La direzione di Kempe ha costituito uno degli elementi migliori dello spettacolo per l'accuratezza del particolare, anche se non ha saputo trarre dalla partitura molto fuoco.

La Sadler Wells Opera Company, oltre alle numerose riprese, si è cimentata con due nuovi spettacoli. Il primo, nel genere leggero, è stato *Orfeo all'inferno* di Offenbach, in inglese, in una splendida traduzione

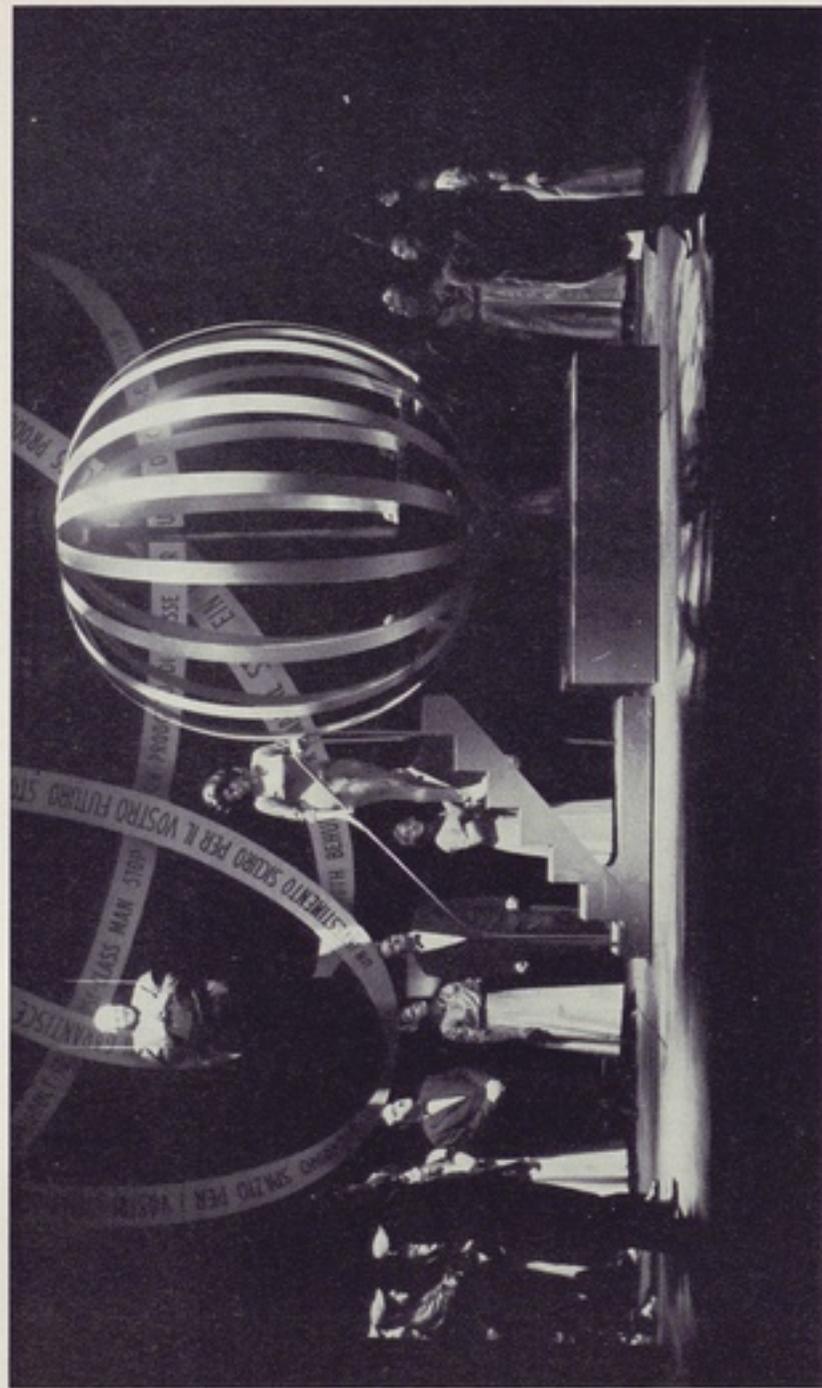
assai vicina allo spiritoso originale. Gli interpreti, specialmente le donne, erano di grande classe, ma il valore principale stava nella divertente recitazione degli attori, tanto che Giove risultava un carattere comico assai ben studiato. Le scene piene di colore, i costumi e la geniale regia, cui ha particolarmente contribuito l'abile gioco di luci hanno fatto dello spettacolo un vero divertimento.

Il secondo spettacolo nuovo non era solamente una novità per la compagnia, che l'aveva commissionato, ma anche un avvenimento importante per la lirica inglese. *The Mines of sulphur* è la prima vera e propria opera di un giovane compositore inglese, che ha da poco attratto l'attenzione del pubblico. Benchè « seriale », come quasi tutti i compositori del dopoguerra, Richard Rodney Bennett è dei meno intransigenti. Nel proprio linguaggio mostra certo eclettismo, come le dolci armonie, e arriva anche ad ammettere « pezzi chiusi » secondo l'opportunità dell'abile libretto di Beverley Cross.

L'intreccio è completamente influenzato dal concetto scespiriano (o pirandelliano, se si preferisce) della commedia in commedia: infatti la comparsa e l'intervento di una compagnia di attori girovaghi ci riporta direttamente all'*Amleto*. Ne derivano ottime possibilità musicali, ciò di cui Bennett si è reso ben conto, ma anche troppo entusiasticamente, poiché ha preferito scrivere musica di scena di effetto, piuttosto che affermare un credo estetico o principi significativi. L'opera ha destato un vero entusiasmo e il mensile « Music and Musicians » se ne è reso interprete dedicando due numeri all'esame della composizione. Ma se è giusto salutare l'avvenimento come un indizio del rinnovato favore per l'opera in Inghilterra, questo non



Mosè di Rossini alla Scala. Direttore: Gianandrea Gavazzeni. Regia, scene e costumi di Piero Zuffi, per l'interpretazione di Nicolai Ghiaurov.



Una scena di *Atrionto*, la nuova opera di Giacomo Manzoni, diretta alla Piccola Scala da Claudio Abbado. Regia di Virginio Puecher, scene di Josef Svoboda.

deve nascondere al critico le debolezze del lavoro. Si può, per esempio, lamentare la scarsità di effetto dei « sipari » e considerare inaccettabile la mescolanza di tecnica fra un discorso musicale continuo e i « pezzi chiusi ». Ad ogni modo è stato un vero trionfo della politica della Sadlers Wells Company, che ha commissionato l'opera e non ha risparmiato nulla per assicurarne il successo. Altro notevole spettacolo della compagnia fu quello che ha riunito in una sola serata *L'Enfant et les sortilèges* e *L'Heure espagnole* di Ravel.

Oltre che in queste istituzioni permanenti, l'opera ha prosperato in rappresentazioni occasionali, la più importante delle quali è l'annuale St. Pancras Arts Festival. E' un'impresa comunale, organizzata e mantenuta da una sezione dell'Amministrazione Municipale - St. Pancras, un comune della contea di Londra, che corrisponde press'a poco a un « arrondissement » di Parigi. Era l'undicesima edizione del Festival, che ha sempre mostrato la propria preferenza per il teatro e per i capolavori dimenticati. L'avvenimento di quest'anno era la realizzazione di *Pelléas et Mélisande* di Debussy, un'impresa che sembrava sostenibile solamente da una compagnia di professionisti. Il Fe-

stival ha dimostrato anche sempre particolare interesse per l'opera italiana: oltre a Verdi e Rossini, abbiamo infatti avuto quest'anno la realizzazione del *Ritorno d'Ulisse* di Monteverdi. Pubblico e critica hanno risposto ancora una volta con entusiasmo e gli interpreti, nessuno dei quali sembra appartenere al professionismo, hanno dato eccezionali prove. Di Rossini è stato eseguito *Il Turco in Italia*, per la prima volta dal 1827, e la deliziosa partitura è stata presentata nella forma di una specie di divertimento teatrale. Verdi era rappresentato dalla riesumazione dell'*Oberto*, la prima sua opera, che veniva dunque ad assumere un significato in certo modo storico. Anche il teatro wagneriano ha però fatto la sua comparsa a opera dell'University College London, ancora una compagnia non professionista, ma che dispone di un direttore professionista, anche se non ancora professionalmente impegnato: George Badacsonyi. Probabilmente grazie ai riferimenti scespiriani, ha diretto *Das Liebesverbot* nella sua propria revisione, un'idea davvero felice. Il « Times » ne ha lodato l'allestimento e la gustosa esecuzione, giudicando l'opera adatta di entrare nel repertorio di una compagnia di professionisti.

JOHN S. WEISSMANN

## Eduardo regista al San Carlo

Eduardo De Filippo è in teatro da un cinquantennio. A sedici anni era già attore della compagnia diretta da Vincenzo Scarpetta, nel ruolo di « secondo brillante ». Vennero poi alcune esperienze nell'oscuro mondo dell'avanspettacolo, i primi successi con i fratelli Peppino e Titina al Teatro Sannazaro, il decisivo incontro con Pirandello, la guerra e la grande stagione di *Napoli milionaria* e di *Questi fantasmi*, infine la ricostruzione e la riapertura del San Ferdinando, il vecchio teatro della Vicaria caro a molte generazioni di napoletani, un teatro che per alcuni anni ripropose i « classici » della

scena napoletana, da *Petito a Scarpetta*. Lunghi anni di fedeltà al teatro, di gioie e di amarezze, fino ai grandi successi di pubblico e al pieno riconoscimento della critica nazionale (i Simoni, i D'Amico, i Pandolfi).

Eduardo De Filippo: conosciamo la sua sensibilità, la sua preziosa esperienza di palcoscenico, le sue accurate intuizioni di una sconosciuta realtà napoletana e nello stesso tempo dei valori profondi di un mondo così vasto e tumultuoso. Conosciamo il suo entusiasmo, il suo amore per il teatro, la sua « umanità ». E' sempre l'umanità di *Sik-Sik*, il pa-

tetico prestigiatore di terz'ordine, e di Luca Cupiello, il vecchio fanciullo che gioca con i pastori di terracotta e le stelle di stagnola del suo presepe, mentre l'intera famiglia è turbata da mille vicende buffe o pietose. È il senso amaro e doloroso della vita che anima Pasquale Lojcono, l'uomo in lotta con i fantasmi, e il visionario Alberto Saporito, «apparatore» di feste in una vecchia Napoli umiliata e amara che sfugge al compiaciuto mestiere degli inviati speciali e alla stanca tradizione del folklore. È ancora l'umanità del capocomico Oreste Campese, protagonista dell'ultimo lavoro di Eduardo, *L'Arte della commedia*.

Erede di una tradizione teatrale che, da Ruzzante a Scarpetta, ha sempre puntato sulla diretta osservazione della realtà, felicissimo interprete di una Napoli lontana da ogni facile manierismo dialettale, Eduardo si è dedicato in questi ultimi anni allo studio del problema della messinscena nel teatro lirico, rivelando una straordinaria sensibilità anche in questo delicatissimo settore del mondo dello spettacolo. Quella di Eduardo è una regola che non snatura in risultati di esteri teatralità gli essenziali valori del testo. Pensiamo alle due opere allestite alla Piccola Scala, *Il Barbiere di Siviglia* di Paisiello e *La Pietra del paragone* di Rossini; pensiamo al *Naso* di Sciostakovic, per il Maggio fiorentino dell'anno scorso, uno spettacolo che avrebbe potuto e dovuto fare il giro dei nostri maggiori teatri.

Ora, con pieno successo, Eduardo ha riproposto al San Carlo quella regia del *Don Pasquale* che suscitò vivissimo interesse al Festival di Edimburgo, due anni fa. L'importanza del *Don Pasquale* nella storia del

l'opera italiana e nell'itinerario stilistico donizettiano è a tutti ben nota. In questo mirabile quadro di vita borghese estro e umanità, ricchezza fantastica e novità di invenzione si fondono in modo sorprendente; di quando in quando, come rilevò acutamente il Gavazzeni, «c'è l'ombra malinconica del musicista ad avvertire cosa veramente abbia valore in un episodio della vita umana, e quali i suoi accenti destinati a non perdersi col mutare e lo svolgersi degli avvenimenti».

La fede di Eduardo nel teatro in musica si è manifestata in una realizzazione di grande bellezza, ricca di una suggestione da cui il pubblico del San Carlo si è lasciato prendere ben volentieri. Bisogna riconoscere che Eduardo ha messo in scena l'opera con intelligenti risorse e grande finezza, rilevandone le notazioni di sottile ironia e la vena affettuosa e patetica. Per la cronaca diremo che l'opera è stata diretta dal maestro Alberto Erede, interpreti Fernando Corena (protagonista impeccabile fino al virtuosismo), Gianna D'Angelo, Alfredo Kraus e Renato Capecchi; scene e costumi di Ezio Frigerio.

Sul teatro lirico, come su quello di prosa, Eduardo ha naturalmente idee molto precise. Ho parlato con il grande attore-autore della necessità di un accordo fra i teatri di tradizione, come è stato fatto in Emilia. Ho parlato della possibilità di dar vita teatrale a molte zone depresse del nostro Mezzogiorno. Forse anche il mondo del teatro lirico dovrebbe essere «meno rotondo ma un poco più quadrato», per dirla con il protagonista di una recente commedia di Eduardo.

EDOARDO GUGLIELMI

## Lettera dalla Jugoslavia

La stagione concertistica 1964-65 è stata inaugurata da uno dei più grandi interpreti della musica chopiniana, Arturo Rubinstein, la cui personalità rivela ancor oggi la vitalità e il temperamento di quel gio-

vane artista che conoscemmo 30 anni fa, quando per la prima volta venne in Jugoslavia. E, dopo Rubinstein, ancora un fenomeno: Ruggiero Ricci, celebre violinista italo-americano, che ha eseguito le quattro

famose sonate di Pergolesi, Bach, Brahms e Prokofiev, e le inevitabili *Variazioni* di Paganini (*Nel cor più non mi sento*) colle quali questo mago del virtuosismo tecnico affascina l'uditorio.

Fra gli altri solisti si è fatta notare in prima linea la famosa pianista Gina Backhauer, interpretando colla Filarmonica di Belgrado il *Quinto concerto* per pianoforte e orchestra di Beethoven, poi anche la giovane pianista libanese, Diana Taki Din, che oltre a musiche di Bach, Beethoven e Chopin, ha presentato due giovani compositori libanesi: Tuffik Suka e Bogos Gielalian. Fra i cantanti si distinsero Eugenia Mirosnitcenko, primadonna (soprano) del teatro lirico Scevcenko di Kiev e il tenore Zurab Andiaparidze del Bolscoi.

Di passaggio per la Russia, il rinomato complesso americano Pro Musica, di New York, si fece notare con concerti di musica medievale, rinascimentale e barocca. L'orchestra sinfonica di Kluz, sotto la direzione di Stefano Rucha, ha presentato al pubblico jugoslavo una *Sinfonia* di un interessante compositore rumeno, Sigismondo Toduzze.

La stagione lirica è stata aperta con una ardita realizzazione del wagneriano *Tannhäuser*, messa in scena e diretta da Oscar Danon con una singolare concezione. L'Opera di Belgrado ha rappresentato *Le Nozze di Figaro*, sotto la direzione di Pascan, col concorso di giovani cantanti. Con una rappresentazione di gala il Teatro dell'Opera di Zagabria ha com-

memorato il 50° anniversario della morte del primo operista croato, Ivan Seitz, eseguendo la sua opera principale, *Nicola Subic-Zrinjski*, diretta da Sajnovic. Il medesimo complesso croato ha effettuato la prima rappresentazione della recente opera di Gotovatz, *Dalmaro*, opera-leggenda in un atto, basata sulla storia dalmata. Il complesso dell'opera di Maribord (Slovenia) ospite della città di Graz, vi ha presentato l'opera di Danilo Svara, *Veronica Desinicka*.

Le orchestre sinfoniche jugoslave hanno pure dato prova di vitalità intensa. La Filarmonica di Zagabria e quella di Belgrado hanno tenuto numerosi concerti in Germania Occidentale. L'orchestra di Zagabria, diretta da Milan Horvath, si presentava con i solisti di pianoforte Juritza Murray e Takahiro Sonoda, mentre quella di Belgrado, diretta da Zivojin Zdravkovic, diffondeva musiche di compositori contemporanei jugoslavi: Baranovic, Gotovatz, Slavenski, Hristic e Bergamo.

Per commemorare il 50° anniversario della morte di Stevano Mokranjatz, detto il Palestrina serbo, in tutta la Jugoslavia sono state organizzate esecuzioni delle sue composizioni corali, col concorso dei migliori cori jugoslavi.

Anche due avvenimenti luttuosi tuttavia: la morte ha colpito due eminenti musicisti jugoslavi, compositori e professori nei Conservatori di Zagabria e di Belgrado: Ivo Kirigin e Milenko Zivkovic.

GUSTAVO BRILLI

## Conclusione a Lucca della stagione concertistica

Compiute le due peregrinazioni alla Chiesa-Oratorio dell'Angelo Custode e al Teatro del Giglio — l'una d'obbligo, l'altra di sondaggio, si come abbiamo già dato notizia (vedi i nn. 2 e 3 di «Musica d'Oggi», anno VIII), — i dirigenti dell'Associazione Musicale Lucchese hanno riservato la molto gradita sorpresa, ai

fedelissimi associati, d'un inopinato ritorno di sede concertistica al salone bianco-rosa del Palazzo della Provincia. Non solo, ma, in aggiunta, l'improvvisata maggiore è stata quella di un concerto del Trio Santoliquido-Pelliccia-Amfitheatrof. Guidati da opportune considerazioni di eclettismo e uscendo — forse una

*tantum?* — dagli schemi che i dirigenti hanno, sin qui, dimostrato d'essersi proposti nel presentare, al pubblico dell'Associazione, concerti-cameristici di musiche, se non assolutamente arcaiche, derivateci da... secoli andati e raramente eseguite, quando non addirittura inedite, il concerto del celeberrimo Trio Romano è venuto a porre questo interrogativo: « Ci troviamo di fronte a una semplice deviazione occasionale o a un principio di sviluppo programmatico generale? ». Sarà il tempo, a darci risposta. Frattanto, passiamo all'ordine del giorno.

Dava inizio al programma, di Muzio Clementi quel *Trio in re-magg. op. 28 n. 2* rielaborato e ridimensionato da Alfredo Casella, nel senso di una vera e propria « conversione » in *trio* d'una composizione originariamente concepita dal Clementi come *Sonata per pianoforte con violino e violoncello complementari*. Il Casella ha creduto opportuno ed efficace « realizzare » effettivamente le due parti degli strumenti a corda, per ricavarne un *trio* di valore *sostanziale e quindi formale*, in cui i tre strumenti sono venuti ad assumere, nell'autonomia delle parti, condizioni e responsabilità costruttive.

Di Beethoven era in esecuzione il *Trio in do-min. n. 3*, facente parte dell'opera 1<sup>a</sup> che, secondo Romain Rolland, Beethoven riuscì a condurre a compimento, essendo ancora immune dalla sordità che ne rese tragica l'esistenza. Cotesto *Trio in do-min.* ha una sua storia particolare che si compendia in quel vivo dissapore sorto fra il venticinquenne Beethoven e il sessantatreenne Haydn che, oltretutto, era suo maestro. Il quale aveva pubblicamente elogiato, ma non senza riserve, la composizione che lo stesso Beethoven andava eseguendo in pubblico, col concorso del violinista Schuppanzigh e del violoncellista Kraft. Ciò non toglie che — riandando poi, a mente fredda e con spirito autocritico a ciò che gli aveva detto Haydn — Beethoven apportasse tali modifiche alla composizione da foggiane, addirittura, un quasi-capo-lavoro.

A chiusura della memorabile serata di sabato 3 aprile, quel famoso *Trio in si bem-maggiore op. 8* di Brahms,

di cui l'autore, che lo aveva composto tra la fine del 1853 e l'inizio del 1854 (vale a dire a 20 anni di età), nello scrivere a Clara Schumann, una lettera che reca la data del 1889, diceva: « ... Questa estate... ho *riscritto* il mio « trio in si bem-magg », e penso che dovrebbe chiamarsi *op. 108*, piuttosto che *op. 8* ». Brahms non scriveva a caso, già che, infatti, cotesto *refacimento* ha conferito al *trio* lo stesso fervore che anima e pervade la magistrale « Sonata per vl. e pf. *op. 108* », a quattro tempi, della quale stranamente ricorda andamento e forme generali.

Ultima e definitiva sorpresa: la direzione artistica dell'Associazione Musicale Lucchese ha voluto organizzare — per la sera del 20 aprile — un sesto concerto, a solenne sigillo, potrebbe dirsi, di questa prima stagione di musica da camera 1964-'65, riscegliendo, come sede il Teatro Comunale del Giglio. La qual cosa induce a una facile congettura: che se anche il risultato pratico, ottenuto con l'esperimento del 23 febbraio, non fosse stato del tutto brillante, nondimeno, l'Associazione - ripetita *juvant* - intende porre, volta a volta, il più vasto pubblico filarmonico dei non-associati nella materiale possibilità di partecipare anch'esso a coteste manifestazioni artistico-culturali che trovano, nella sua carta statutaria, la ragion d'essere della rinascita, della vita e della funzione altamente civile dell'Associazione Musicale Lucchese.

Lodevolissimo intendimento, in quanto è sociale apporto — da parte di un ente privato — di quei beni dello spirito atti a elevare il popolo e, con esso, la Nazione; intendimento tenuto in non cale dalla cecità di *minus habentes*, a cominciare da organi preposti alla fiscalità, i quali, quando si tratti di angariare tariffariamente cotesti sforzi edificanti picchian botte da orbi; onde l'Italia — « di che lagrime grondi e di che sangue » — figura, nella conclusiva graduatoria, conseguente al *Rapporto sulle condizioni dello sviluppo musicale nel mondo*, elaborato dall'U.N.E.S.C.O., al 74<sup>mo</sup> posto-nazione: dopo... l'Afganistan! E nessuno dei nostri Soloni e reggitori mostra di preoccuparsene....

Andando al programma, il secondo esempio di *Concerto grosso* (in *si bem. magg.: op. 2, n. 3*) di G. L. Gregori, presentato questa volta, non ci è sembrato all'altezza del primo, di cui fornimmo cenno in una precedente corrispondenza. Articolato in 4 distinti movimenti, i singoli sviluppi de' quali appaiono più intenzionali che effettivamente realizzati, la composizione risulta, nel suo complesso, scheletrica, frammentaria e, se non priva, avara di quegli elementi contrappuntistici che, per altro, dovrebbero costituire la sostanziale dialettica, caratteristica del *Concerto grosso*. L'uditorio n'è rimasto disorientato.

Seguivano 3 momenti dell'Oratorio intitolato *Il Messia* di G. F. Händel (l'orch. d'archi, complementata da 2 oboi e 1 fagotto). Dopo l'*Introduzione* (*Grave - Allegro moderato*) un *Recitativo* e un'*Aria* in cui Herbert Handt, secondo suo costume e sorprendente quanto invidiabile prerogativa, ha fatto contemporaneamente da *direttore* e da *solista*, con eccellenti risultati. Onde il pubblico si è lasciato andare alle più clamorose

e insistenti manifestazioni di plauso. A chiusura del programma — quasi postumo dono per la settimana pre-pasquale — *Le 7 Parole del nostro Redentore in Croce* di F. J. Haydn. Soffermerci sulla celeberrima monumentale composizione costituente l'op. 51 del grande austriaco sarebbe superfetazione. Diremo soltanto che l'esecuzione di questa strumentale *Passione* haydniana, nella veste presentata dallo Handt, ci è parsa affatto commendevole, sotto ogni punto di vista.

*Dulcis in fundo*: in calce al programma, redatto con la solita amorevole maestria da Herbert Handt, nella parte storica e didascalica, non che presentato nella consueta aristocraticissima veste tipografica, oltre a leggersi una lettera, dallo stesso Handt (direttore artistico dell'Associazione Musicale Lucchese) rivolta ai soci e alle autorità, figura — ciò è importantissimo — lo schema del programma generale per la ventura stagione 1965-'66: ricco di allettanti promesse, aperto su orizzonti più vasti.

GUIDO MAROTTI

## Corrispondenza dei lettori

Rapallo, 8 aprile 1965

Egregio Maestro Claudio Sartori,

fra i libri offerti in dono agli abbonati di « Musica d'Oggi » io scelsi il suo Giacomo Puccini. Sono molto soddisfatta per la scelta e ho letto il suo libro con grande piacere e interesse - perciò la ringrazio.

Vorrei dirle ancora due parole riguardo alla polemica suscitata da Guido Pannain - per cui andai a rileggere nel numero di dicembre '64 il suo articolo « dal linguaggio pedestre » così benignamente definito dall'illustre Pannain. Io non sono una critica, ma amo la buona musica e le opere dei nostri grandi compositori ottocenteschi e molto Puccini che sempre mi commuove. Il suo articolo del dicembre '64 — come il secondo Il mistero di Puccini del recente numero di marzo '65 — sono scritti benissimo con senso di onestà e di amore e grazie a Dio con uno stile per cui non occorrono né il Dizionario né l'interprete!

Puccini avrà scritto per il suo pubblico — per quello del suo tempo — o solamente per sé? Non so; ma mi sembra che i fatti parlino in suo favore se le sue opere continuano a commuovere il cuore nostro e dei pubblici di tutto il mondo.

Approvo quanto lei ha pubblicato. La ringrazio e la prego di gradire i miei cordiali saluti.

ADA PIERROTTET

## Musica e Musicisti

### L'Opera in Italia

\* Il 21 aprile nel TEATRO COMUNALE DI GENOVA un nuovo allestimento del *Rosario* di Jacopo Napoli, novità per Genova, è andato in scena con vivo successo. Dirigeva Gianfranco Rivoli, con la regia di Carlo Maestrini. Dello stesso spettacolo facevano parte due novità per Genova: *Il Contrabbasso* di Valentino Bucchi e *La Lina* di Carl Orff, pure dirette da Gianfranco Rivoli, con regia di Maestrini.

\* Il mese scorso Samuel Krachmalnick ha diretto al TEATRO DELL'OPERA DI ROMA l'esecuzione dell'operetta *Il Pipistrello* di Johann Strauss figlio con la regia di Herbert Graf. Ha diretto i dialoghi Arnoldo Foà, la coreografia era di Anton Dolin, riprodotta da Guido Lauri, le scene di Max Roethlisberger e i costumi di René Hubert. Tra gli interpreti: Agostino Lazzari, Edda Vincenzi, Paolo Montarsolo, Arnoldo Foà, Giuseppe Campora, Antonio Boyer, Rukmini Sukmawati e Sofia Mezzetti.

Ha fatto seguito un'edizione del *Don Pasquale* di Donizetti, diretto da Previtali, per la regia di Sandro Bolchi, con scene di Bice Brichetto. Interpreti: Giorgio Tadeo, Alfredo Kraus, Renata Scotto e Giuseppe Taddei.

\* *Zelmira* di Rossini, nella revisione di Mario Parenti, è stata rappresentata il 10 aprile scorso al SAN CARLO DI NAPOLI, diretta da Carlo Franci e per la regia di Margherita Wallmann. Bozzetti e figurini erano di Veniero Colasanti e John Moore. Fra gli interpreti: Virginia Zeani, Anna Maria Rota, Gastone Limarilli e Paolo Washington.

\* Il CILUBUS BOYCHOIR DI PRINCETON sta effettuando una tournée in Italia con l'opera di Menotti *Amahl e i visitatori notturni*, diretta da Donald T. Bryant e interpretata da Steven Burger, Evelyn Bruce, Louis Larson e Anthony Tamburello. E' stata rappresentata in

aprile a Genova, Milano, Teramo, Ascoli Piceno, Bari, Napoli-Bagnoli e Taranto. Nel maggio sono previste rappresentazioni a Cosenza, Modica, Palermo, Messina e Piombino.

### L'Opera all'estero

\* Il 1° maggio ha avuto luogo la prima rappresentazione dell'edizione tedesca di *Un Ballo in maschera* di Verdi allo STAATSTHEATER DI BRAUNSCHWEIG, sotto la direzione di Heinz Zeebe e per l'interpretazione di Louis Roney, Dusan Popović, Ingeborg Felderer, Sharon Bliss-Franke e Gerti Zeumer.

\* Renata Tebaldi e Franco Tagliavini interpreteranno *Tosca* alla CIVIC OPERA DI DALLAS il 5 novembre prossimo. Altre opere in programma per il 1965 sono: *La Traviata* e *Giulio Cesare*. Nicola Rescigno sarà il direttore.

\* La stagione del COVENT GARDEN 1965/66 si inaugurerà con *L'Anello del Nibelungo*, diretto da Solti. Vittorio Gui dirigerà un nuovo allestimento di *Simon Boccanegra* per la regia e interpretazione di Tito Gobbi, mentre Solti sarà il direttore di un'edizione tedesca di *Der Fliegende Holländer* con protagonista David Ward. Verranno inoltre allestite un'edizione inglese del *Flauto magico*, una nuova edizione del *Rosenkavalier*, uno spettacolo con Joan Sutherland e l'edizione dell'Opera di Parigi di *Norma* con Maria Callas.

\* La stagione 1965 di San Francisco sarà inaugurata con *Andrea Chénier* diretto da Francesco Molinari-Pradelli, per l'interpretazione di Renata Tebaldi e Franco Corelli. In seguito Leopold Ludwig dirigerà *Lulù* di Berg e Molinari-Pradelli *Un Ballo in maschera* con Leontyne Price e Sandor Konya. Nel cartellone figurano anche: *Don Giovanni*, *Die Fledermaus*, *Pelléas et Mélisande*, *Il Barbiere di Siviglia*, *La Forza*

*del destino*, *Lohengrin*, *Die Meistersinger*, *La Bohème*, *Tosca*, *La Fanciulla del West* e *Ariadne auf Naxos*.

\* La stagione 1965/66 di Berlino includerà nel cartellone: *Die Zauberflöte*, *L'Angelo di fuoco*, *Wozzeck*, *Il Trovatore*, *Siegfried* e *Götterdämmerung*.

\* *Pourpre impériale*, tragedia lirica di Robert de Frany sarà rappresentata per la prima volta al FESTIVAL DI LIONE, nel luglio del 1965.

\* L'anno prossimo verrà rappresentata a Bordeaux l'opera *Ondine* di Pierre Sincan, su libretto di José Bruyr.

\* Al TEATRO NAZIONALE DI BRUXELLES è stata eseguita per la prima volta la musica di scena di Yvan Dailly per *Olympia*, commedia di D. Molnar. (N. K.-M.)

\* Il 25 marzo prima esecuzione alla NEW-YORK CITY OPERA di *The Lizzie Borden case*, opera nuova su un reale fatto di cronaca del 1892, messa in musica da Jack Beeson, professore nell'Università di Columbia.

\* Gilbert Bécaud scriverà un *Chemin de Croix*, specie di *reportage* sulla Passione, perché seguendo i passi del Cristo, si intervisteranno uomini e donne della folla. (N. K.-M.)

\* *Le Rêve* di Toon de Leeuw verrà eseguito ad Amsterdam, sotto la direzione di Bruno Maderna. (N. K.-M.)

\* Il 27 maggio è stata rappresentata a Vienna dall'Opera da Camera *Der Glöckerich*, opera nuova di Erich Urbanner su testo di Ruth von Mayenburg. (N. K.-M.)

\* Cyril Ornadel sta scrivendo un grande musical consacrato a Vincent Van Gogh, su testo del marchese d'Aberdare e di Fiona Lonsdale. (N. K.-M.)

\* L'opera comica *Il Signore di Hæncker* di Karl-Birger Blomdahl, su testo di Erik Lindgreen, verrà rappresentata per la prima volta il 2 settembre dall'Opera di Stoccolma. (N. K.-M.)

### Il Balletto

\* Il programma finale della stagione del Ballet du XX siècle al THÉÂTRE ROYAL DE LA MONNAIE DI BRUXELLES comprendeva i seguenti spettacoli: *Simple symphony* di Britten, con coreografia del

italiano Franco Romna; *Lignes en mouvements*, coreografia di Lydia Chagall per Scaramouche di Milhaud; *Pierino e il lupo* di Prokofiev, messo in scena da Patrice Belda; *Masques ostendais*, soggetto espressionista su musica di Renier Van der Velden, firmato da André Leclair; *L'Après-midi d'un faune* di Debussy, coreografia dell'italiano Vittorio Blagi; infine *La Valse* di Ravel messo in scena dall'italiano Paolo Bortoluzzi. (N. K.-M.)

\* All'OPERA DI STUTTGART è stato eseguito per la prima volta il balletto *Onegin* su musica di Ciaikovski, con coreografia di John Cranko. (N. K.-M.)

\* Il balletto *Les Voyages d'Ulysse* di Helmut Eder verrà eseguito per la prima volta durante il 20° FESTIVAL DI BRIDGENZ. (N. K.-M.)

\* *Tancredi e Clorinda*, con coreografia di Rodolfo Nureev, sarà rappresentato dall'OPERA DI STATO DI VIENNA nel maggio del 1965, su musica di Hans Werner Henze. (N. K.-M.)

\* Il TEATRO NAZIONALE DI MANNHEIM ha rappresentato il 29 aprile tre nuovi balletti con coreografia di Hort Müller: *Jazztime*, su musica di Wolfgang Lauth, *L'Arca*, su musiche di Schubert e Miles Davis, e *Danza della morte*. (N. K.-M.)

### Festival

\* Il XXVIII MAGGIO MUSICALE FIORENTINO, che si svolgerà dall'11 maggio al 30 giugno prossimo, ha pubblicato il calendario definitivo delle manifestazioni. Saranno rappresentate le opere *La Gazza ladra* di Rossini, *Jonny suona per voi* di Krenek, *Billy Budd* di Britten, *Dafne* di Marco da Gagliano ed *Euridice* di Jacopo Peri. Inoltre darà spettacoli di balletto The Alvin Alley American Dance Theatre e sono previsti tre concerti sinfonico-corali, diretti da Don G. Biella, Nino Sanzogni e Stanislaw Skrowaczewski. Si esibiranno anche il Quintetto Boccherini, i Virtuosi di Roma, il Quartetto Italiano e i Solisti dell'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino.

\* Anche l'INTERNATIONALE MUSIKFESTWOCHEN DI LUCERNA annuncia il programma delle manifestazioni che si terranno dal 14 agosto al 9 settembre. Comprendono manifestazioni teatrali e con-

certi per orchestra, per coro, per strumenti solisti, nonché corsi di pianoforte, violino, violoncello e canto. I corsi saranno tenuti rispettivamente da Géza Anda, Wolfgang Schneiderhan, Enrico Mainardi e Franziska Martinsen e Paul Lohmann. Contemporaneamente si svolgerà anche il Concorso pianistico Clara Haskil.

\* Al festival più antico americano, quello di Cincinnati, è stata eseguita la composizione sinfonica *The Song of Terezin*, di Franz Waxman. (N. K. M.)

\* Al FESTIVAL DI STRASBURGO, dall' 11 al 27 giugno, si annunciano tre prime esecuzioni: la *Seconda sinfonia* di Marcel Landowski, il *Concerto per violino* di André Casanova e *Triple et trajectoires*, per pianoforte, di René Koering. (N. K. M.)

\* Durante il FESTIVAL DI ROYAN, in aprile, sono state eseguite, come al solito musiche d'avanguardia. Prime esecuzioni: *Honeyrêves*, per flauto e pianoforte, di Bruno Maderna e *Frome here* di Earl Brown. Maderna ha diretto l'orchestra del Domaine Musical; fra i solisti erano Severino Gazzelloni e Yvonne Loriod. (N. K. M.)

\* Alla fine di luglio si svolgerà un festival nelle cattedrali di Salisbury e Chichester. Vi si eseguiranno composizioni di Thomas Weekles, organista del XVII secolo, nonché *Psalms of youth*, per cori e orchestra, commissionata a Leonard Bernstein dal festival stesso. (N. K. M.)

\* Il IX AUTUNNO DI VARSAVIA ha pubblicato il proprio programma preliminare che annuncia l'esecuzione di: *Musica in tre movimenti* di Grazyna Bacewicz, *Pli selon pli* di Pierre Boulez, *Concerto per clavicembalo e pianoforte con due orchestre da camera* di Elliot Carter, *Musica per archi e 4 gruppi di fiati* di Andrzej Dobrowolski, *Aleatorio 1959* di Franco Evangelisti, *Quartetto d'archi* di Witold Lutoslawski, *Chronochromie* di Olivier Messinen, *Fluorescenze* di Krzysztof Penderecki, *Sinfonia concertante*, per violoncello e orchestra di Prokofiev, *Kontakte* di Stockhausen, *Déserts* di Edgar Varèse e altre composizioni di Tadeusz Baird, Alban Berg, Bela Bartok, Alberto Ginastera, Webern e altri. L'inaugurazione solenne del Grande Teatro, la cui ricostruzione sta terminando, precederà di pochi giorni l'inizio dell'Autunno di Varsavia, di cui

faranno parte due rappresentazioni che avranno luogo appunto nel Grande Teatro.

\* Il FESTIVAL D'ESTATE DI DUBROVNIK (10 luglio - 24 agosto) ha pubblicato il proprio programma, che quest'anno comprende l'esecuzione dell'opera *Le Cantatrici villane* di V. Fioravanti, spettacoli del New York City Ballet e concerti della Filarmonica di Zagabria, della Filarmonica di Slovenia, della Cappella di Dresda, dei Solisti di Zagabria, dell'Orchestra della Radiotelevisione di Belgrado, dei Quartetti Borodin, Smetana e della Radiotelevisione di Zagabria, nonché dei corsi di violino (Henryk Szeryng) e di flauto (André Nicolet).

\* La BERLINER FESTWOCHE, dedicata quest'anno, dal 26 settembre al 12 ottobre, principalmente all'arte giapponese e a Bela Bartok, oltre a *Traviata*, rappresenterà le novità *Der Traum des Liu-Tung* di Isang Yun e il balletto *Tristan und Isolde* di Blacher. Al programma musicale concorreranno il coro dell'Accademia Filarmonica Romana, l'Orchestra Filarmonica di Berlino diretta da von Karajan, quella Radiosinfonica di Berlino diretta da Lorin Maazel, il Quartetto Parrenin, Yehudi Menuhin e Hephzibah Menuhin, la Belgrader Philharmonie, la Pro Musica di New York, il Quartetto Drolc e altri complessi e solisti.

### Musica da Concerto

\* Al TEATRO DI STRASBURGO sono state eseguite per la prima volta il 22 aprile scorso le *8 Invenzioni* op. 45 di Miloslav Kabelac. La composizione era stata commissionata dal Gruppo strumentale di percussione di Strasburgo.

\* Con vivo successo ha avuto luogo a Napoli, all'AUDITORIO DELLA RAI, la prima esecuzione di *Caleidofonia* di Adone Zecchi, per violino e pianoforte concertanti e orchestra, affidata ai solisti Riccardo Brengola e Giuliana Bordoni nonché all'Orchestra Scarlatti, ottimamente diretta da Massimo Freccia. Assai festeggiato è stato l'autore, presente alla manifestazione, nella quale sono stati eseguiti anche pezzi di André Marescotti, Kabalevski e Blacher.

\* Il 7 marzo ha avuto luogo al TEATRO COMUNALE DI FIRENZE la prima esecuzione



*The Mines of sulphur* di Richard Rodney Bennett al Sadler's Wells Theatre di Londra. Interpreti: (da sinistra a destra) David Boxman (Tooley), Harold Blackburn (Sherrin), Gregory Dempsey (Bocominion) e Joyce Blackburn (Rosalind).



L'Usignolo (Tania Bari) e l'Epops (Daniel Lambo) negli Uccelli di Béjart alla Monnaie di Bruxelles.

ne del *Concertino per oboe e archi* di Sandro Fuga, diretto da André Cluytens con il solista F. De Santics.

\* Dal 27 aprile è in corso a Piacenza il primo ciclo di concerti dedicati all'Arte Organistica di G.S. Bach nell'interpretazione di giovani concertisti. Organizzato dal Gruppo Strumentale da Camera « Vincenzo Legrenzio Ciampi », il ciclo si articola in quattro concerti fino all'11 giugno, tenuti da Luigi Ferdinando Tagliavini, Eva Frick, Giuseppina Perotti e Giuseppe Zanaboni. I concerti si svolgono nella Basilica di S. Antonino. Luigi Ferdinando Tagliavini ha pronunciato, prima del concerto inaugurale, parole introduttive all'intero ciclo organistico.

\* Stravinski ha composto, su testo tratto dal *Requiem*, una composizione in memoria del poeta T. S. Eliot. Lo stesso Stravinski ha diretto il 17 aprile a Chicago la prima esecuzione di *Variations 1963-64*, da lui scritte per la Chicago Symphony Orchestra.

(N. K.-M.)

\* Il 29 aprile la RAI ha trasmesso, in prima esecuzione radiofonica, i *Movimenti sinfonici per orchestra* di Armando Gentilucci.

### Corsi

\* L'ACCADEMIA NAZIONALE DI SANTA CECILIA DI ROMA per l'anno accademico 1965-66 indice Corsi Musicali di Perfezionamento per diplomati italiani e stranieri. I corsi saranno tenuti da: Goffredo Petrassi (composizione), Fernando Previtali (direzione d'orchestra), Carlo Zecchi (pianoforte), Pina Carmirelli (violino), Enrico Mainardi (violoncello) e Giorgio Favaretto (musica vocale da concerto). Le domande vanno presentate entro il 25 gennaio, gli esami di ammissione si svolgeranno in febbraio e i corsi avranno luogo dal febbraio al giugno. Permetteranno il conseguimento di diplomi superiori riconosciuti dallo Stato e daranno diritto a borse di studio e a premi. Per informazioni rivolgersi alla Segreteria dell'Accademia, via Vittoria 6, Roma.

\* Anche quest'anno si svolgerà a Baden-Baden dal 26 luglio al 14 agosto il Corso per violinisti Carl Flesch, diretto da Ida Haendel. Il corso terminerà con un concerto pubblico dell'orchestra di Baden-Baden, diretta da Carl

August Vogt, al quale parteciperanno gli iscritti che si saranno meglio segnalati. Le iscrizioni si accettano fino al 15 giugno. Per informazioni rivolgersi alla Segreteria del Carl-Flesch-Meisterkursus a Baden-Baden.

### Asterischi

\* Il 5 aprile si è spento a Mannheim Joachim Popelka, che per oltre trenta anni, nell'ambito delle edizioni Ricordi, si dedicò alla diffusione in lingua tedesca della produzione teatrale italiana.

\* Enrico De Angelis Valentini ha registrato a Radio Monteceneri varie composizioni pianistiche di Giacomo Orefice, di cui quest'anno ricorre il centenario della nascita. Alla stessa Radio sono stati incisi del De Angelis Valentini i brani sinfonici *Egloga*, *Sera d'inverno* e *Visioni dell'antica Palestina*, diretti da Otmar Nussio, e *Successioni cromatiche*, dirette da Aladar Janes il quale ha diretto a Radio Trieste anche le *Visioni dell'antica Palestina*. Sempre a Radio Trieste sono stati eseguiti dal pianista Gianfranco Plenizio il *Balletto ad usum infantis* e le *Nuove musiche dilettevoli* per la gioventù.

\* Igor Buketoff, direttore dell'Orchestra Filarmonica di Indiana, ha accettato anche la direzione dell'Orchestra Sinfonica di Reykjavik, che tiene 16 concerti all'anno. (N. K.-M.)

\* Il Consiglio delle Arti inglese distribuirà nell'esercizio 1965-66 2.815.000 sterline, la maggior parte delle quali andranno a orchestre e teatri lirici.

\* La Fondazione Gulbekian nel 1964 ha versato contributi per una nuova edizione delle musiche di Berlioz, al Sadler's Well Opera, alla Midlands Sinfonia Orchestra, alla Royal Philharmonic Society, alla Haendel Society, al Covent Garden, alla New Opera Company e al Comitato delle Arti di Halifax. (N. K.-M.)

\* Istvan Kertesz, direttore dell'Opera di Colonia, succede a Pierre Monteux come primo direttore della London Symphony Orchestra. (N. K.-M.)

\* Heinz Hofman, dell'Orchestra Sinfonica del Lago di Costanza, è stato nominato primo direttore dell'Orchestra Metropolitana di Tokio (N. K.-M.)

## Concorsi nazionali e internazionali

### ESITI

La giuria del Concours International de Musique de Ballet, riunita a Ginevra dal 20 al 22 febbraio 1965 non ha assegnato il primo premio. Il 2° premio è stato vinto dall'*Ecole des pickpockets* di Louis-Noël Belaubre, mentre il 3° premio è stato assegnato a *Symphonie de danses* di Jean-Guy Bailly. Le due composizioni premiate saranno eseguite alla radio il 25 giugno prossimo dall'Orchestra della Svizzera Romanda, diretta da Ernest Ansermet.

La Commissione giudicatrice del VI « Prix de composition musical Prince Rainier III », presieduta da Georges Auric, dopo aver esaminato 290 lavori provenienti da 41 Paesi, ha stabilito le seguenti graduatorie:

*Musica da camera:* Primo premio al portoghese Fernandez Lopez Graça.

Menzioni speciali al polacco Twardowski (poi vincitore del premio per la musica scenica) e ad Armando Gentilucci (Italia), autore dei *Canti da Estravagario di Neruda* per voce maschile, oboe e trio d'archi.

*Musica sinfonica:* Non assegnato il primo premio. Menzioni all'inglese Tavener, autore della cantata *Caino e Abele*, per voci, solisti e orchestra, e al tedesco Hans Berthold, per la *III Sinfonia alla memoria di Kennedy*.

*Musica scenica:* Primo premio assegnato a Roland Twardowski (Polonia) per il balletto *Le statues du sorcier*.

### BANDI

L'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, per incarico del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, del Ministero degli Affari Esteri e del Ministero della Pubblica Istruzione, invita a un'audizione i giovani concertisti di cittadinanza italiana che aspirino a partecipare al XIV Concorso internazionale di Musica di Monaco di Baviera, all'VIII Concorso internazionale di Musica di Budapest e al XXI Concorso internazionale di esecuzione musicale di Ginevra, usufruendo di aiuto governativo. Le domande dovranno pervenire entro il 30 maggio 1965 e l'audizione avrà luogo fra il 1° e il 15 giugno. L'audizione verterà sui medesimi programmi dei singoli Concorsi, ad esclusione delle prove che comportano esecuzione con orchestra. Gli interessati possono richiedere i bandi dei concorsi, contenenti i programmi delle prove d'esame, alla Segreteria dell'Accademia, via Vittoria 6, Roma.

La Galleria Franciscana di S. Damiano in Assisi indice il primo Concorso musicale e il secondo Concorso-premio per incisione e disegno sul Cantico delle Creature. La composizione musicale vincitrice sarà eseguita domenica 5 settembre ad Assisi e sarà premiata con L. 100.000. Le composizioni devono essere inviate in duplice copia entro il 30 giugno, debbono durare da un minimo di 5 minuti a un massimo di 20 e possono essere scritte per voci sole, per coro, per organo e per 5 strumenti.

L'Enal-Dopolavoro provinciale di Treviso, sotto gli auspici del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, organizza il XII Concorso Nazionale di esecuzione pianistica Premio « Città di Treviso ». Il Concorso di esecuzione pianistica è aperto ai giovani italiani fra il 15° e il 32° anno di età, che dovranno presentare domanda entro il 30 settembre; si articola in tre prove; la Commissione Giudicatrice sarà presieduta dal direttore del Conservatorio di Venezia; alla prova finale saranno ammessi sette concorrenti; i vincitori sono tenuti a partecipare a un concerto in loro onore nel Teatro Comunale di Treviso; i premi sono quattro: 600.000, 400.000, 250.000 e 100.000. Il Concorso di composizione pianistica è riservato a composizioni inedite, mai eseguite, di media difficoltà, di durata fra i 7 e i 12 minuti; le composizioni dovranno essere anonime e contrassegnate da un motto, dovranno pervenire in 6 copie entro il 15 settembre; i premi sono due: 500.000 e 200.000 lire.

Il Concorso Internazionale di Quartetto di Liegi è dedicato quest'anno alla composizione e si svolgerà in settembre. Aperto a compositori di ogni nazionalità, offre premi di 60.000, 25.000 e 15.000 franchi belgi. Per informazioni: Louis Poulet, 66 rue de Joie, Liège. (N. K.-M.)

Il 25 settembre si svolgerà a Washington il Concorso Internazionale J. S. Bach per il pianoforte, con 1.500 dollari di premi. Per informazioni: Bach Competition, 1211 Potomac Street, N.W. Washington 7 D.C. (N. K.-M.)

Dal 18 settembre al 2 ottobre si svolgerà il Concorso Musicale Annuale di Ginevra, al quale si può iscriversi entro il 1° luglio. Dedicato al pianoforte, violino, clavicembalo e corno, ha un totale di 46.250 franchi svizzeri di premi. Per informazioni rivolgersi al Conservatorio di Musica di Ginevra.

Il 31 dicembre scade il termine per l'iscrizione al Concorso Internazionale di Composizione istituito per un'opera sinfonica dalla Radio Cecoslovacca.

La Scuola Comunale di Musica di Carpi nel 150° anniversario della nascita di Jacob Dont organizza dal 15 al 17 ottobre il Quarto Concorso Nazionale per violinisti diplomati e la Seconda Rassegna Nazionale per l'assegnazione di borse di studio a violinisti studenti, con L. 1.000.000 di premi, diplomi, medaglie d'oro e borse di studio. Le domande di ammissione debbono pervenire entro il 31 agosto 1965. Alla prova finale saranno ammessi solamente cinque concorrenti. La commissione giudicatrice sarà presieduta da Riccardo Capsoni, direttore del Conservatorio di Parma.

L'Azienda Autonoma di Soggiorno e Cura di Merano indice un Concorso Nazionale per cantanti lirici, « Debutto a Merano », dal 15 al 17 ottobre 1965. Possono parteciparvi cantanti italiani di ambo i sessi, pronti all'esordio teatrale, che non abbiano ancora preso parte a spettacoli lirici. Sono previsti cinque premi, da L. 75.000 a 30.000, scritte e medaglie. Per informazioni rivolgersi all'Azienda Autonoma di Soggiorno e Cura di Merano, Segreteria del Concorso « Debutto a Merano ».

Promosso dalla Città di Vercelli e organizzato dalla Società del Quartetto dal 4 ottobre al 20 novembre 1965 si effettuerà in Vercelli il XVI Concorso Internazionale di Musica e Danza Gian Battista Viotti. Il concorso, dotato di premi per 5 milioni di lire, si terrà in Vercelli dal 4 al 10 ottobre per il canto, dal 6 al 10 ottobre per la danza, dal 10 al 16 ottobre per il pianoforte; le composizioni saranno invece esaminate dal 10 al 20 novembre. Per i concorrenti non vi è alcun limite di età e le iscrizioni si accettano fino al 15 settembre per le sezioni Canto, Pianoforte e Danza, mentre le composizioni possono pervenire entro il 30 ottobre. Le composizioni non devono essere firmate, ma contrassegnate da un motto o pseudonimo scritto su una busta che conterrà il reale cognome e indirizzo del candidato. Per informazioni rivolgersi alla segreteria del Comitato organizzatore.

## L'AGIMUS nella Provincia di Pesaro - Urbino

Con sede presso il Conservatorio di Musica « Rossini » di Pesaro si è costituita la sezione della provincia di Pesaro-Urbino dell'Associazione Giovanile Musicale. Il Comitato provinciale di cui fanno parte il Provveditore agli Studi della provincia stessa, prof. Piolanti, gli studenti Gianni Tangucci, segretario della sezione, e Cristina Landi, gli insegnanti dei rispettivi Istituti Magistrali di Pesaro e Urbino, il prof. Fulberto Pettinelli direttore dell'Istituto di Belle Arti di Urbino e il M<sup>o</sup> Alfonso Janucci di Pesaro, si è riunito il 1° aprile sotto la presidenza del M<sup>o</sup> Dante D'Ambrosi, direttore del Conservatorio di

Musica « Rossini ».

Nella seduta si è preso atto del numero delle adesioni pervenute alla sezione stessa che è risultato di millecinquecento iscrizioni, delle quali un migliaio appartenenti alla città di Urbino. Inoltre si è approvata l'attività concertistica proposta dal M<sup>o</sup> D'Ambrosi consistente in una serie di quattro manifestazioni concertistiche i cui programmi musicali, accuratamente scelti, saranno illustrati prima dell'esecuzione in modo che il giovane pubblico possa meglio penetrare nello spirito e nella comprensione dei brani musicali eseguiti.

## Nuove musiche

**Antonio Veretti: Elegie** per voce, violino, clarinetto e chitarra - Edizioni Ricordi.

Antonio Veretti è musicista da sempre aperto alle soluzioni offerte dal linguaggio musicale contemporaneo. Queste recenti *Elegie* per voce, violino, clarinetto e chitarra, su testi in friulano di Franco de Gironcoli, mostrano un sicuro accostamento a quella dimensione espressiva nata dalla dodecafonia e in particolare da Webern (sia pure senza l'accentuato rigorismo purista di quest'ultimo). La difficile parte vocale, ricca di ampi intervalli dissonanti, è immersa in un tessuto strumentale ritmicamente fluttuante, a metà tra la sospensione impressionistica e la lacerazione espressionistica. Il linguaggio, fondamentalmente atematico ma internamente strutturato in procedimenti spesso canonici, appena mascherati dalla trovata coloristica, si basa su metamorfosi di brevi incisi, su risposdenze sotteraneamente formulate, su immagini allusive di una molteplice trasformazione della materia. Mai, comunque, giunge a parentorie affermazioni melodiche e quindi tematiche. L'abilità tecnica del musicista e le sue capacità inventive non si mettono in discussione; anche se l'insistenza su fisionomie espressive già note, ricavate liberamente dalla matrice espressionista, non va esente, proprio per il processo di semplificazione, dal sospetto di un certo distacco emotivo e di una compiaciuta linderia del mestiere. A. GENTILUCCI

**Giovanni Battista Viotti: 19° Concerto in sol minore per violino e orchestra.** Cadenza e Revisione di Remo Giazotto. Ricordi, Milano, 1964. Collezione « Antica musica strumentale italiana ».

Il presente *Concerto*, come quello in Re maggiore che cronologicamente lo segue, fu concepito originariamente per pianoforte e successivamente venne adattato al violino attraverso un ripensamento tecnico-strutturale che perfettamente lo adeguò alle esigenze strumentali del nuovo mezzo sonoro. L'altissima qualità estetica ne fa una delle più perfette espressioni non solo dello stile viottiano, ma della letteratura strumentale del secondo Settecento. Dotato di un imponente respiro strutturale, esso si organizza attraverso ampie parabole discorsive che gli danno un aspetto di grandiosità e di solennità, tale da travalicare l'ambito di un'oggettiva estetica d'accademia per porsi quale incarnazione di un vibrante messaggio individuale di inedita, potente forza significativa. E, per certo, in pochi altri esempi la sensibilità preromantica, memore da un lato degli ideali di rigore e di simmetria formale propri dell'estetica classica, spinta d'altro canto da una nuova inquietudine sentimentale, da nuovi stimoli ed esigenze d'ordine estetico e morale, ha saputo darsi una misura formale di più ferma e definitiva logica.

I tre tempi di cui, secondo la norma abituale si compone, sono caratterizzati da una ben rilevata tonalità espressiva: aperto ad una pateticità drammatica il primo, e dotato di un vasto respiro sinfonico, eppure pronto a seguire in una mobilissima, mirabile modulazione formale, gli scarti subitanei e le ansie di una sensibilità romanticamente inquieta. Il movimento centrale, di delicatissima ispirazione, è una sommessa pausa di raccoglimento interiore, atteggiata a quel senso arcano e distante di sospesa contemplazione che Beethoven porterà alle estreme conseguenze nel suo olimpico *Concerto in Re op. 61* per violino e orchestra, manifestamente memore, anche secondo la critica tedesca, della lezione viottiana. L'ultimo tempo (un *Presto*, in 6/8) è un vigoroso *Rondò* che traspone, secondo una direzione di gusto tipicamente preromantica, nell'ambito della forma illustre del concerto, modi e stili di estrazione popolare.

## Nuovi dischi

**Miles Davis: *In Europe* (CBS BPG 62.390) - *Seven Steps To Heaven* (CBS CP 133.315).**

Il trombettista Miles Davis, che è sulla breccia da diciotto anni buoni, non ha mai goduto di tanta popolarità come oggi: eppure, in rapporto ai celeberrimi dischi incisi in quintetto pochi anni fa, il suo stile ha subito una svolta radicale che non tutti sono riusciti a comprendere totalmente. Questi due dischi (i musicisti che hanno inciso *Seven steps* sono gli stessi dell'altro microscolco, con l'esclusione di un paio di brani), sono infatti ben dissimili da quelli citati più sopra, e coloro che ben ricordano la intensa e commovente — anche se talvolta narcisistica — tromba sordinata di Davis nei microscolchi realizzati con John Coltrane avranno una vera sorpresa: Miles, il cui carattere si è nel corso degli anni sempre più indurito ed esacerbato a causa della persistente campagna razzista che turba buona parte degli Stati Uniti d'America, ha risentito di questa situazione sociale e politica in maniera quasi più avvertibile di Max Roach e Charles Mingus. Il suono della sua tromba si è indurito, il fraseggio spezzato e reso più incisivo, il trattamento dello strumento ha subito una trasformazione nettissima, tanto da non far quasi più riconoscere in dischi il Davis prima maniera, l'eccellente leader dei complessi che incisero il *Birth of the Cool* del 1949-50 od il fedele comprimario di tanti dischi di Charlie Parker.

Non è ancora possibile, oggi, dare una precisa definizione del nuovo Davis: i recenti concerti milanesi hanno dato la chiara impressione che questo musicista solitario, scontroso, introverso come pochi altri « jazzmen », sia ancora sotto certi aspetti in una fase di rielaborazione e di chiarificazione delle proprie idee estetiche e musicali. Certo è che Davis si trova oggi all'avanguardia, e che il suo ultimo quintetto può vantare una sezione ritmica (Herbie Hancock, pianoforte; Ron Carter, contrabbasso; Tony Williams, batteria) assolutamente di primo piano. Le sue ultime esibizioni (il microscolco *In Europe* è stato inciso dal vivo durante il Festival di Antibes del 1963) hanno giustamente riportato vivissimi consensi di pubblico e critica perché si tratta di un jazz nuovo, stimolante, pensoso che potrà in un immediato futuro condurre ad una nuova modifica dei « canoni » attuali. Non si può però dire che — a tutt'oggi — questo musicista sia un genio: dopo Charlie Parker (che lo meritava appieno) questo marchio è stato troppe volte affibbiato arbitrariamente a questo o quel musicista, e per riportare le cose su un piano più equo e sereno va invece detto che Davis ha tutte le carte in mano per dare una nuova e più vigorosa spinta al jazz, che in questi ultimi anni — con le debite eccezioni, s'intende — sta cinciando troppo su posizioni narcisistiche o decisamente sperimentali (v. Sonny Rollins, tanto per fare un nome, o Ornette Coleman).

I lunghissimi assoli di Davis, pur con qualche inevitabile momento di monotonia, potranno costituire l'anticamera di una totale rivoluzione dei concetti che fino ad oggi hanno informato il jazz, preparando un suo avvicinamento, o una fusione, con le punte più avanzate della musica contemporanea. Forse questo incontro gioverà a tutti, per l'innegabile apporto che una linfa nuova ed entusiasta può fornire ad un organismo con esperienze secolari: i prossimi anni si preannunciano comunque musicalmente molto interessanti.

A. TERRANOVA

## Nuovi libri

*Répertoire International des Sources Musicales. B II*

*Recueils Imprimés XVIII<sup>e</sup> Siècle.* Ouvrage publié sous la direction de François Lesure. G. Henle Verlag München-Duisburg, 1964.

È il secondo volume dedicato da François Lesure alle antologie, e precisamente alle raccolte antologiche pubblicate nel secolo XVIII. Ma con il mutare dell'epoca cambia anche di necessità il metodo della raccolta del materiale, soprattutto della scelta, e il modo della pubblicazione. Se il precedente volume del RISM, sempre curato dal Lesure, dedicato alle antologie dei secoli XVI e XVII aveva potuto scegliere il materiale secondo un principio quasi strettamente antologico, che riguardava il contenuto, e pubblicarlo cronologicamente in ordine di data di stampa, che risultava quasi sempre chiara dal frontespizio o era per lo meno probabile, data la consistenza del volume, tutto ha dovuto essere rivoluzionato per quanto riguarda il secolo XVIII.

L'introduzione schematica in tre lingue (francese, tedesca e inglese) illustra il metodo adottato. Il volume descrive circa 1800 antologie stampate fra il 1701 e il 1801. Ma le antologie considerate sono totalmente diverse da quelle precedenti, descritte nel primo volume. Accanto alle vere e proprie antologie di diversi autori infatti figurano qui adattamenti e arrangiamenti di opere diverse di un solo autore (opere comiche francesi, per esempio), « pasticci » di cui si conoscono i diversi autori e libretti con musiche di differenti autori, infine opere teoriche con appendici musicali (solo parzialmente perché non ancora catalogati completamente dal RISM). Il resto va ricercato nella serie degli anonimi popolari e liturgici. Come si vede un lavoro di classificazione veramente imponente e spesso deludente per l'impossibilità di chiarire a fondo le distinzioni, derivata anche dall'imprecisione delle edizioni dell'epoca.

Quanto all'ordinamento del materiale, essendo impossibile farlo cronologicamente per la mancanza di date di stampa sugli esemplari del tempo, Lesure ha preferito ordinarlo alfabeticamente secondo il titolo, sforzandosi sempre però di segnalare la probabile data di pubblicazione.

Anche qui, come nel primo volume, ogni opera segnalata è accompagnata dall'elenco degli autori che vi figurano e dal numero e ubicazione degli esemplari noti.

Un lavoro imponente dunque, utilissimo come completamento del primo volume, e che decisamente rende ormai inutile l'invecchiatissimo e così manchevole volume di Robert Eitner, *Bibliographie der Musiksammlerwerke*, che, tra l'altro, non prendeva nemmeno in considerazione il secolo XVIII.

Fosse solamente questo il frutto della lunga preparazione del RISM, sarebbe già adatto a inorgoglierci del nostro lavoro. Ma sappiamo e contiamo che il lavoro del RISM procede alacremente per il raggiungimento degli enormi scopi prefissici.

Ora che il secondo volume affidato a Lesure è pubblicato, si apre il campo alle discussioni e segnalazioni delle opere mancanti. Molti troveranno da dire e, soprattutto chi non sa quanto sia difficile lavorare in questo campo, assicurerà che avrebbe fatto meglio. Noi ci permettiamo di non crederlo e salutiamo con gioia l'apparizione di questo indispensabile mezzo di lavoro preparato con serietà e abnegazione. Gli studiosi italiani tuttavia avranno campo di osservare, traendone le dovute conseguenze del caso, come il gusto delle antologie scompaia quasi completamente dall'editoria italiana, pur continuando a essere largamente presenti gli autori italiani nelle antologie pubblicate all'estero.

C. SARTORI

Emilio Maggini: *Lucca. Biblioteca del Seminario. Catalogo delle musiche stampate e manoscritte del fondo antico*. Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1965, pag. 405.

« Bibliotheca Musicae - III. Collana di cataloghi e bibliografie diretta da Claudio Sartori ». (Volume pubblicato sotto il patrocinio del Conservatorio di Musica di Milano con il contributo della Fondazione Ercole Varzi).

Fra le molte miniere inesplorate di musiche del passato, delle quali l'Italia è ricca, ma non altrettanto sollecita, un posto notevole occupano, senza dubbio, gli archivi e le biblioteche ecclesiastici. In essi è spesso riposta (anzi — purtroppo — sepolta) la storia di cappelle musicali, o addirittura di città, illustri per una fiorente e plurisecolare vita musicale. I documenti e le musiche che vi si celano sono, di solito, difficilmente accessibili agli studiosi, anche perché, molto spesso, gli enti religiosi proprietari non hanno la possibilità di provvedere al loro ordinamento e alla loro catalogazione.

Da tutto ciò acquista rilievo l'importanza di una pubblicazione come la presente, che rende noto con precisione e completezza il prezioso fondo musicale della Biblioteca del Seminario di Lucca.

Come ricorda l'autore, la prima notizia di questa cospicua raccolta si ebbe ad opera di Claudio Sartori, che, nel corso delle ricerche organizzate per il *Répertoire International des Sources Musicales*, la segnalò sulla rivista « Fontes Artis Musicae » (1955/2). « Il fondo musicale di questa biblioteca era, fino ad allora, assolutamente sconosciuto, se si eccettua un unico esemplare segnalato sul *Quellen-Lexikon dell'Eitner...* ». Eppure esso contiene oltre 2000 opere musicali, fra manoscritti e stampe. Il catalogo ora pubblicato comprende tutto questo materiale, ad eccezione soltanto della musica a stampa posteriore al sec. XVIII e di un gruppo di manoscritti adespoti del sec. XIX di scarso valore.

Sia dato atto, dunque, all'intelligente comprensione con cui la Direzione del Seminario permise che il lavoro si effettuasse, e alla perizia con cui Mons. Maggini lo portò a termine.

Confluito da quattro fonti principali (cioè dai fondi del Seminario di S. Martino, del Seminario di S. Michele, di Francesco Guerra e di Frediano Bernini), l'ingente materiale riveste un'importanza particolare anzitutto per la raccolta di edizioni musicali dei sec. XVI-XVIII. Si tratta di circa 300 edizioni, comprendenti in maggioranza musica religiosa, ma anche composizioni profane, come raccolte di madrigali o di musiche per strumenti. Alcune sono rarissime, o addirittura degli *unicas* (come le *Canzoni francese* di Francesco Rognoni Taegio, Milano, Tradate, 1608; e i *Motecta 8 vocibus, Liber I* di Carlo Berti, Venezia, Vincenti, 1596). Numerosi sono poi gli esemplari *completi* di opere di cui finora si conoscevano soltanto esemplari incompleti.

Quanto ai manoscritti, la maggior parte di essi risale ai sec. XVII e XIX e contiene in prevalenza composizioni di autori lucchesi, specialmente dei maestri che si alternarono alla direzione o all'organo della Cappella del Seminario di S. Martino (F. M. Stiava, G. Montuoli, Giacomo, Antonio, Domenico e Michele Puccini) e del Seminario di S. Michele (P. Orsucci, D. Pierotti, D. Giuliani, F. M. Lucchesi, D. e B. Quilici, ecc.). Viene così meglio illuminata e documentata anche la storia locale della musica a Lucca, ad integrazione di quanto scrisse, nel lontano 1879, Luigi Nerici. Lo stesso Emilio Maggini, nella prefazione, ricostruisce a grandi linee, sulla scorta dei documenti d'archivio, l'attività delle cappelle dei Seminari di S. Martino e di S. Michele. Il materiale da lui descritto permetterà anche ad altri di approfondire la conoscenza, come egli scrive, « di un fecondo periodo della storia della musica non solo locale ».

M. DONA

**Guido Valcarenghi**

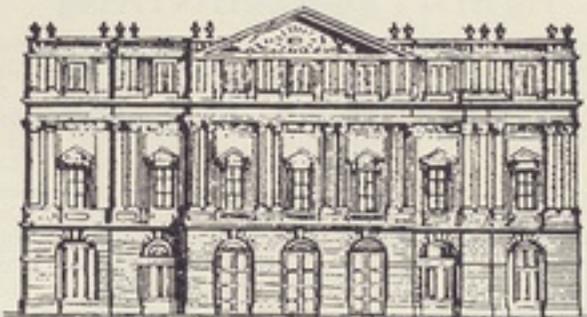
*Direttore responsabile*

Registrazione del Tribunale di Milano n. 2241 del 23-1-1951 - Arti Grafiche Crespi & C. - Milano

CARLO GATTI

# IL TEATRO ALLA SCALA

NELLA STORIA E NELL'ARTE



2 volumi, di complessive 910 pagine formato cm. 21 x 30 rilegati in tela con sovracoperta in carta patinata. 22 tavole a colori e 135 illustrazioni in bianco e nero. Prezzo dell'opera L. 30.000.

Il primo volume è dedicato alla storia del teatro milanese. Nel secondo è elencata la cronologia di tutti gli spettacoli di opere e balletti, dei concerti e delle manifestazioni varie, compresi quelli alla Piccola Scala, dal 1778 al 1963.

In vendita nelle migliori librerie e nei negozi di musica

## RICORDI



## INEDITI ROSSINIANI

- 1 *Sei sonate a quattro per due violini, violoncello e contrabbasso.* Prefazione di Alfredo Bonaccorsi. Revisione di Lino Liviabella. 1954, XII-139 pp. con 1 ritratto. ESAURITO
- 2 *Prima scelta di pezzi per pianoforte.* Prefazione di Alfredo Bonaccorsi. Revisione di G. Macarini-Carmignani. 1954, VIII-116 pp. Lire 3.000
- 3 *Prélude thème et variations pour cor avec accompagnement de piano.* Prefazione di Alfredo Bonaccorsi. Revisione di Domenico Ceccarossi. 1954, VI-17 pp. Lire 1.500
- 4 *Melodie italiane per canto e pianoforte.* Prefazione di Alfredo Bonaccorsi. Revisione di Piero Giorgi. 1955, IX-88 pp. Lire 3.500
- 5 *Melodie francesi per canto e pianoforte.* Prefazione di Alfredo Bonaccorsi. Revisione di Alberto Gallina. 1956, IX-97 pp. Lire 3.500
- 6 *Musica da camera.* Prefazione di Alfredo Bonaccorsi. Revisione di Amedeo Cerasa. 1957, VIII-77 pp. Lire 3.000
- 7 *Cori a voci pari o dispari.* Prefazione di Alfredo Bonaccorsi. Revisione di Ada Melica. 1958, VIII-95 pp. Lire 3.500
- 8 *Sinfonia (di Bologna), Sinfonia (di Odense), Le Chant des Titans.* Prefazione di Alfredo Bonaccorsi. Revisione di Lino Liviabella. 1959, X-89 pp. Lire 3.500
- 9 *Variazioni a più strumenti obbligati. Grande fanfare per Rossini. Scena da « Il viaggio a Reims ».* Prefazione di Alfredo Bonaccorsi. Revisione di Amedeo Cerasa. 1959, III-95 pp. Lire 3.500
- 10 *Scelta di pezzi per pianoforte.* Prefazione di Alfredo Bonaccorsi. Revisione di L. De Sabbata. 1960, VIII-126 pp. Lire 4.000  
(cm. 24 x 33,5)

CASA EDITRICE  
**LEO S. OLSCHKI**  
FIRENZE  
CASELLA POSTALE 295

# NOVITÀ EDIZIONI Ricordi

*Composizioni d'autori contemporanei*

GOFFREDO PETRASSI

## Ouverture da concerto

partitura in 16°

123052

L. 900



**SCHIMMEL**  
PIANOFORTEFABRIK  
BRAUNSCHWEIG

RAPPRESENTANTE  
GENERALE  
IN ITALIA:

**Ditta  
STRINASACCHI  
VERONA**

## NOVITÀ IN LIBRERIA

RINALDI	<i>Felice Romani</i> - Roma, 1965 . . . . .	L. 4.000
LOUIS	<i>Danses populaires et ballets d'opéra</i> - Parigi, 1965 . . . . .	L. 12.000
TERRY	<i>J. S. Bach - Cantata Text sacred and secular</i> - Londra, 1964 . . . . .	L. 15.120
RIZZI	<i>Gilda Dalla Rizza - Verismo e bel canto</i> - Venezia, 1964 . . . . .	L. 1.500
FUBINI	<i>L'estetica musicale dal '700 a oggi</i> - Torino, 1964 . . . . .	L. 1.000
GIAZOTTO	<i>Vivaldi</i> - Milano, 1965 . . . . .	L. 5.000

**Libreria Musicale Ricordi**  
VIA BERCHET, 2 - MILANO

## G. RICORDI & C. S. p. A. / Milano

MILANO Direzione generale: Via Berchet, 2  
Tel. 89.33.66 (4 linee) - 89.82.42 (4 linee) - 86.68.36 (3 linee) - 87.13.13  
Ufficio Vendite: Via Salomone, 77  
Tel. 50.16.41/2/3/4/5

### SUCCURSALI IN ITALIA:

PALERMO Via Rosolino Pilo, 2 - Tel. 21.41.65  
ROMA Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.80.24

### NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA:

BARI Via Sparano, 18 - Tel. 18.023  
GENOVA Via Fieschi, 20 R - Tel. 56.63.33  
MILANO Via Berchet, 2 - Tel. 89.34.70 - 89.35.17  
Via Montenapoleone, 2 - Tel. 70.19.82 - 70.19.83  
NAPOLI Galleria Umberto I, 88 - Tel. 39.34.36  
PALERMO Via Ruggero Settimo (Palazzo del Banco di Sicilia) - Tel. 21.85.81  
ROMA Piazza Indipendenza, 24 - Tel. 47.16.87 - 47.16.88  
Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.80.22  
Via del Corso, 506 - Tel. 67.13.10 - 68.92.71  
TORINO Via Lagrange, 35 - Tel. 54.01.56 - 51.08.30

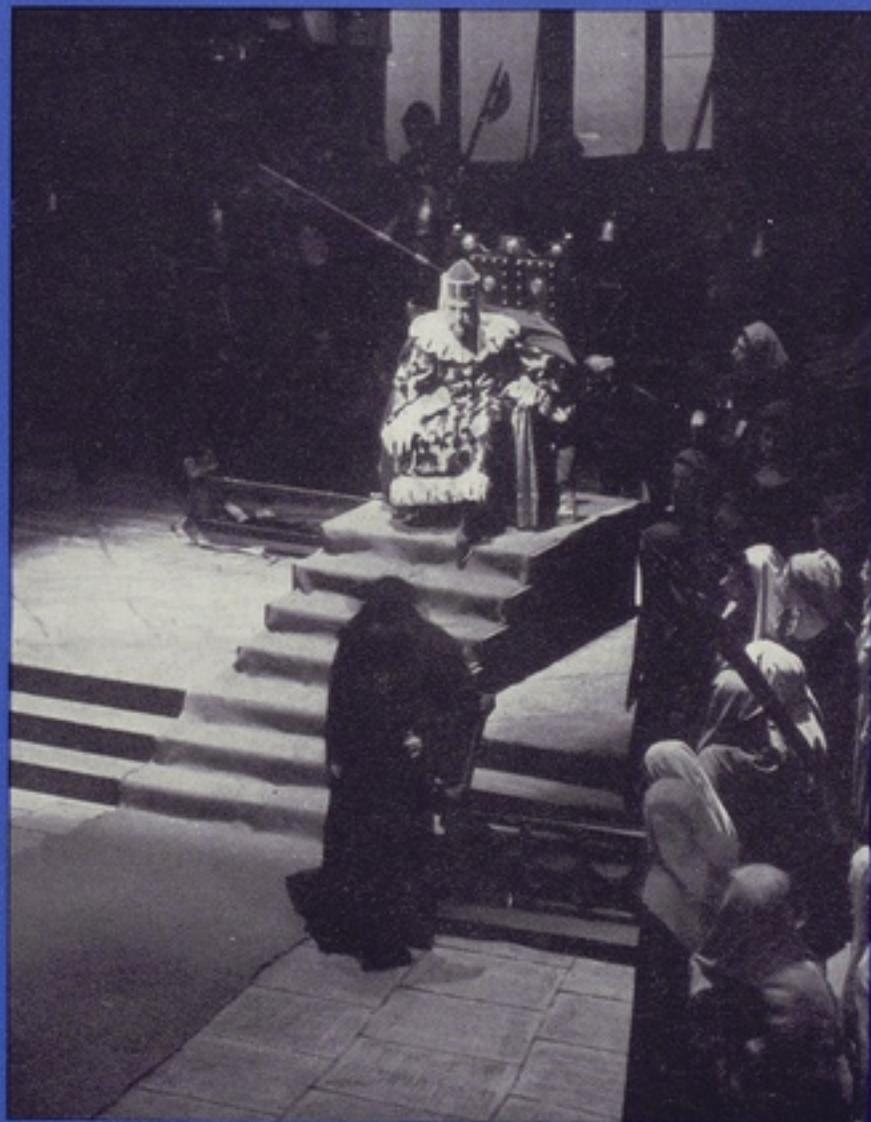
### RAPPRESENTANZE E AGENZIE:

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 128  
ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1558  
AUSTRALIA Sydney. G Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 164  
AUSTRIA Vienna. Universal Edition A. G.: Karlsplatz, 6  
BELGIO Bruxelles. Radio Rythme Ricordi S.p.r.l.: Bd. du Jardin Botanique, 37  
BRASILE Rio de Janeiro. Ricordi Brasileira S.A.: Rua Evaristo da Veiga, 35  
San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 331  
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Prince Arthur Avenue, 51 (Diritti e noleggi)  
Leeds Music (Canada) Ltd.: 215 Victoria (Edizioni)  
CECOSLOVACCHIA Praga. Le Fonds Musical Tcheque: Parizska, 13 - Staré Mesto (Repertorio sinfonico)  
DILIA: Vysehradská, 28 - Nové Mesto (Repertorio teatrale)  
CILE Santiago. Enia di Monte: Morande 570 (Diritti e noleggi)  
Margarita Friedemann: Agustinas 1287 (Edizioni)  
Casa Albéniz: Mac-Iver 211 (Edizioni)  
COLOMBIA Bogotà. Humberto Conti: Apartado Postal 540  
CUBA Avana. Angelo Baron: Apartado 6795  
DANIMARCA Copenhagen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9/11  
EQUATORE Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado 856  
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A  
FRANCIA Parigi. Heugel & Cie: 2 bis, Rue Vivienne (Diritti e noleggi)  
Max Eschig: 48, Rue de Rome (Edizioni)  
GERMANIA Francoforte sul Meno. G. Ricordi & Co.: Holzgraben, 31  
GIAPPONE Tokio. Nippon Gakki Co. Ltd.: N° 1, Ginza 7-chome, Chuo-ku  
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271  
GRECIA Atene. S.O.P.E.: 7, Rue Botassi  
JUGOSLAVIA Zagabria. Zavod Za Zastitu Autoriskih Malih Prava: Ul. 8 Maja 1945 br. 37/1  
MESSICO Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481  
NORVEGIA Oslo. Harald Lyche & Co.: Kongensgt. 2  
OLANDA L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182  
PARAGUAY Assunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 323  
PERU Lima. Rodolfo Barbacci: Minería, 184  
POLONIA Varsavia. Ars Polona: Krakowskie Przedmiescie, 7  
PORTOGALLO Lisbona. Dr. Constantino Varela Cid: Rua Antonio M. Cardoso, 15 - 2º - C  
SPAGNA Madrid. Unión Musical Española: Carrera de S. Jeronimo, 26  
STATI UNITI Nuova York. Franco Colombo Inc.: 16, West 61st Street  
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Malzgasse, 18  
UNGHERIA Budapest. Bureau Hongrois pour la protection des droits d'auteur: Nijar U-6  
URUGUAY Montevideo. Inés Nogueira de Saint Upéry: Paraguay, 1508 (Diritti e noleggi)  
Palacio de la musica. Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio, 1100 (Edizioni)  
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sánchez López: Av. Andrés Bello - Edificio VAM - Ap. 941 (Diritti e noleggi)  
Equipo del Músico: Colon a Dr. Diaz 31 (Edizioni)

Nuova serie - Anno VIII - n. 6 - giugno 1965

# Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale



Giorgio Gualdi, protagonista del *Simon Boccanegra* alla Scala.

PIANOFORTI

## C. BECHSTEIN

BERLINO



CASA FONDATA NELL'ANNO  
1853

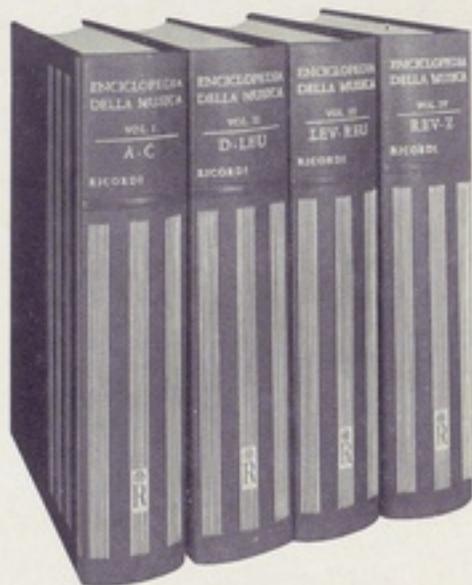
*Rappresentante Generale per l'Italia*

**DITTA R. STRINASACCHI - VERONA**

**Ricordi**

*La prima  
Enciclopedia  
musicale  
in Italia*

È uscito il  
IV e ultimo volume  
della  
**ENCICLOPEDIA  
DELLA  
MUSICA**  
Ricordi



4 volumi / 18.915 voci / 3.724 pagine  
di cui 2.440 di testo  
e 1.284 tavole in rotocalco  
con illustrazioni in nero e a colori

Rilegatura in pelle e tela  
con fregi in oro

**Prezzo dell'opera completa L. 100.000**

In vendita nelle migliori librerie e nei negozi di musica

Per l'acquisto rateale rivolgersi alla  
**Consalvo S.p.A.**  
Viale Maino 21 - Milano

*Tutta la musica  
Tutti i paesi  
Tutte le epoche  
Tutti gli stili  
Tutte le scuole  
Tutte le tecniche  
Tutti gli autori  
Tutte le opere  
Tutti gli interpreti  
Tutti gli strumenti  
Tutte le forme  
Tutti i generi*

**SETTIMANE MUSICALI DI STRESA**

25 Agosto-25 Settembre 1965

- 
- 25 agosto**  
ore 21,15  
CONCERTO SINFONICO DELL'ORCHESTRA DEL TEATRO  
DELL'OPERA DI BUDAPEST  
Direttore: *Andrea Korody*  
Violinista: *Denes Kovacs*  
(Teatro del Palazzo dei Congressi)
- 
- 28 agosto**  
ore 21,30  
FESTIVAL STRINGS DI LUCERNA  
Direttore: *Rudolf Baumgartner*  
Flautista: *Elaine Shaffer*  
(Salone degli Arazzi di Palazzo Borromeo all'Isola Bella)
- 
- 31 agosto**  
ore 21,15  
DUO PIANISTICO GORINI-LORENZI  
(Salone degli Arazzi di Palazzo Borromeo all'Isola Bella)
- 
- 2 settembre**  
ore 21,15  
Violinista **NATHAN MILSTEIN** - recital  
(Teatro del Palazzo dei Congressi)
- 
- 7 settembre**  
ore 21,15  
COMPLESSO DI 35 SOLISTI DEL FESTIVAL DI  
MARLBORO (U.S.A.)  
Direttore Artistico: *Rudolf Serkin*  
(Teatro del Palazzo dei Congressi)
- 
- 11 settembre**  
ore 21,15  
ORCHESTRA DI TORINO  
DELLA RADIOTELEVISIONE ITALIANA  
Direttore: *Mario Rossi*  
Violinista: *Franco Gulli*  
(Teatro del Palazzo dei Congressi)
- 
- 13 settembre**  
ore 21,30  
TRIO DI TRIESTE  
(Salone degli Arazzi di Palazzo Borromeo all'Isola Bella)
- 
- 18 settembre**  
ore 21,15  
Pianista **ARTURO BENEDETTI MICHELANGELI** - recital  
(Teatro del Palazzo dei Congressi)
- 
- 25 settembre**  
ore 21,30  
Chitarrista **ANDRES SEGOVIA** - recital  
(Salone degli Arazzi di Palazzo Borromeo all'Isola Bella)
- 
- Segreteria**  
presso Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo - Stresa  
(Tel. 30.150 - 30.416)
- Biglietteria**  
(Tel. 31.095)



che  
cosa  
potrete  
sentire?

Un concerto, oppure il commento alle vostre diapositive filmate / La voce dei vostri cari, di amici / Dialetti di diversi Paesi / Impressioni « ambientali », reportages, lezioni, conferenze e molte altre cose ancora / Voci e suoni utili, interessanti e divertenti, immutati e fedeli, udibili una, dieci, cento volte, quando volete

Registrati su



È un prodotto della

**BADISCHE ANILIN & SODA - FABRIK AG**  
**67 LUDWIGSHAFEN AM RHEIN**

fabbricato su « poliestere » e su « Luvitherm »<sup>®</sup> il « supporto » che alle doti di eccezionale resistenza, unisce una insuperata duttilità, requisito importante nella tecnica della registrazione magnetica, particolarmente a 4 piste.

**SASEA** Reparto Nastri Magnetici

MILANO VIA VINCENZO DA SEREGNO 40/48 TELEFONO 64.55.751

nuova serie

# Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Claudio Sartori

Editori: G. Ricordi & C. - Milano

Anno VIII - n. 6 - giugno 1965

Una copia L. 200. Abbonamento annuo (10 numeri) L. 1.500 - Estero il doppio.  
Versamenti sul C/C postale 3/2069 - G. Ricordi & C. - indicando nella causale: « Abbonamento Musica d'Oggi ». Sped. abb. post. gr. 30.  
Redazione e Amministrazione: Milano, via Berchet 2, tel. 89 82 42.

## Sommario:

- 164 *Necessità di una nuova politica culturale* di Armando Gentilucci  
166 *La scomparsa di Guido Guerrini*  
167 *Incontro con Filippo Crivelli regista lirico per puro caso* di Claudio Sartori  
170 *Momento di transizione del jazz* di Alessandro Terranova  
173 *Il Teatro drammatico e la Musica (« La musica di scena »)* di Mario Perrucci  
175 *Puccini, Mozart e Britten sulle scene londinesi* di John S. Weissmann  
176 *La « Zelmira » di Rossini a Napoli* di Edoardo Guglielmi  
178 *Il secondo Festival Pianistico Arturo Benedetti Michelangeli dedicato al « pianoforte di Mozart »* di Piero Santi  
180 *La bibliografia non è un'opinione* di Claudio Sartori  
181 *Meraviglie ed incognite dell'orecchio umano* di Iginio Antonini  
184 *Musica e Musicisti*  
L'Opera in Italia - L'Opera all'estero - Il Balletto - Musica da Concerto - Festival - Asterischi  
189 *Concorsi nazionali e internazionali*  
190 *Nuove musiche*  
191 *Nuovi libri*

## Necessità di una nuova politica culturale

*E' difficile dire cosa sia cambiato in questi ultimi anni nel campo della diffusione della cultura musicale in Italia. Pure, qualcosa si sta muovendo, seppur ancora lentamente. Innanzitutto i musicisti e i critici musicali si sono andati evolvendo, dalla cosciente nozione di crisi dei rapporti tra l'artista e il pubblico, verso un'aperta azione di recupero, cercando, attraverso convegni, « tavole rotonde » e campagne di stampa, di interessare l'opinione pubblica e l'apparato dirigente ai problemi della musica nella scuola, come primo passo verso un più concreto progresso. Si è ottenuto lo studio dell'« Educazione musicale » obbligatoria nel primo anno della scuola media, ciò che rappresenta una prima conquista, anche se si tratta di ben poca cosa al confronto di quanto è stato realizzato in molti altri paesi. Fino a che non si raggiungerà l'obiettivo minimo della continuazione dello studio obbligatorio (non facoltativo, come ora) della musica fino e oltre il terzo anno della scuola media e dell'inserimento della « Storia della musica » nei licei (oltre, s'intende, al potenziamento di quanto già esiste nella scuola elementare), ogni discorso sulle misure da adottare per estendere la cultura musicale non potrà evitare una certa genericità.*

*Ora non si può prescindere da alcune elementari osservazioni di carattere sociologico.*

*La situazione la conosciamo bene. I teatri d'opera e le sale concertistiche sono frequentate sempre dallo stesso pubblico: oltre ai soliti pochi entusiasti, da una parte c'è l'élite economica, dall'altra i musicisti e gli intellettuali musicofili, che naturalmente mantengono, nei confronti di detta élite, un atteggiamento polemico per gusti e finalità. La mancanza di una seria politica culturale ha fatto sì che, con l'aumento delle possibilità economiche, le abitudini dei ceti inferiori a quelli dell'élite si siano livellate. I dislivelli non sono scomparsi del tutto, d'accordo, ma su un piano di vita media si sono attestati larghi strati delle classi popolari e la piccola borghesia. Le sollecitazioni, i bisogni creati da una civiltà di massa coordinata attorno ai centri di produzione, vengono preordinati in base a schemi di comportamento derivati ovviamente da condizioni di vita e quindi di cultura pressoché identici. L'interesse del pubblico popolare e piccolo-borghese è incanalato lungo una linea di sempre più vasta adesione ai feticci creati da una società mercantile, con fatale*

*espunzione di quanto non coincide con le leggi del conformismo imposto da un'industria culturale preoccupata di convincere il consumatore che nulla verrà a turbare la sua pigrizia mentale (che essa stessa ha contribuito a imporre). La pubblicità, alcuni tipi di films, i fumetti, i giornali, la musica leggera, l'organizzazione della vita quotidiana, sono tutte espressioni di un rapporto che si tende a stabilire tra chi detiene i mezzi di produzione e chi ne subisce le conseguenze. Rapporto che in casi anche non estremi può tradursi in doppia dipendenza: economica e psicologica. Dipendenza dalle « cose » e accettazione ideologica, o anche psicologica, del meccanismo. Se una volta si tendeva ad alienare le masse con la forma classica dell'esclusione, oggi si ricorre invece all'inclusione forzata.*

*In un periodo di rinnovamento (presunto o reale?) come il nostro, i problemi inerenti alla diffusione della cultura musicale non possono venire risolti che attraverso il contributo diretto dello Stato, esigono misure e mezzi articolati non casualmente, ma organicamente relazionati. Bisognerà potenziare la musica nella scuola, naturalmente; ma si dovranno poi rendere accessibili a tutti i prezzi dei biglietti dei teatri d'opera e delle sale da concerto. Il Piccolo Teatro di Milano, ad esempio, compatibilmente con le sue autonome possibilità, ha operato e ancor più opera oggi in direzione democratica, contribuendo a richiamare l'attenzione di sempre più larghe masse sul teatro di prosa; una sommaria scorsa ai cataloghi dell'editoria divulgativa, già piuttosto bene avviata, ci permette di riconoscere confortanti sintomi di ripresa in questo campo. Iniziative analoghe vanno prese anche per quanto riguarda la musica, seppure il compito è qui più difficile, data l'arretratezza, e perciò l'intervento statale diviene indispensabile. L'interesse popolare per la letteratura, per l'arte, per il teatro, per la musica, non è retorica o ingenuo ottimismo. Solo bisogna che questo interesse venga stimolato e sviluppato. Attraverso i Conservatori di musica, gli Istituti musicali parreggiati e non (o attraverso Enti che eventualmente a essi si collegassero), si potrebbero istituire corsi serali dedicati allo studio di uno strumento, aperti a quanti desiderino raggiungere un livello decoroso senza sottoporsi allo studio impegnativo che serve ai futuri musicisti di professione. E poi si dovrebbe ricorrere ad audizioni pubbliche di dischi o meglio ancora a concerti dal vivo, a corsi di storia della musica svolti in tono piano e discorsivo (ma non perciò dilettantesco), secondo la formula cara alle università popolari.*

*L'amore alla cultura si manifesta dopo che siano soddisfatti i bisogni più elementari delle masse: il nostro discorso, da questa angolazione, ha valore provvisorio e « tendenziale ». Il pastore sardo, costretto ancor oggi a fare i conti con la fame, non può davvero essere disposto a occuparsi delle cose dell'arte. Ma certamente non migliori*

sono le condizioni dell'operaio delle grandi città industriali del nord, dotato di maggiori disponibilità finanziarie, ma quasi sempre irritato dalle suggestioni collettive provocate dolosamente dall'industria culturale e perciò tragicamente « disponibile », alla mercé del più vieto canzonettismo.

Lo sviluppo della cultura musicale, come s'è detto, per avere un minimo di organicità e di respiro non può essere affidato a sparute e disarticolate iniziative personali o comunque private, sempre legate a interessi e gusti particolari, ma direttamente dallo Stato, sia pure attraverso una pluralità di elementi propulsivi che garantisca una libera e varia espansione. Il ritardo strutturale è troppo grave perché uno sforzo isolato, anche geniale, basti a risollevarne le sorti. In questo quadro generale uno degli esempi di tentativo, da parte di un ente privato, di raccogliere attorno a sé un materiale umano ancora « vergine », seppure genericamente interessato alla musica, per assumerne il controllo diretto e quindi indirizzarlo nella direzione voluta, può essere esemplificato a sufficienza dalla Gioventù Musicale, una istituzione collegata con le Jeunesses Musicales internazionali, che si propone di offrire ai giovani, con abbonamenti a prezzi veramente bassissimi, una serie ben nutrita di concerti. La nascita del movimento musicale sembra dovuta però anche a una certa dose di confusione dei motivi ispiratori e forse l'iniziativa che poteva essere molto intelligente e attuale, in questo periodo di espansione ha avuto una attuazione pratica, dovendo soggiacere a particolari remore ideologiche, non forse tale da rispondere in pieno alle aspettative. Nessuno nega che le migliaia di giovani che affollano la sala grande del Conservatorio di Milano per ascoltare un concerto della Gioventù Musicale rappresentino uno spettacolo confortante. In questo senso il contributo del movimento è stato rilevante; non si può, onestamente, non dargliene atto. Ma appunto per questo non si dovrebbe poi mettere « tra parentesi » il pubblico di domani attraverso un analogo processo nei confronti della musica d'oggi.

ARMANDO GENTILUCCI

## La scomparsa di Guido Guerrini

E' deceduto a Roma il Maestro Guido Guerrini, lasciando nel rammarico i moltissimi ammiratori delle sue squisite doti umane di cortesia e benevolenza e della sua notevolissima produzione. Ci rimane ora la messe delle sue musiche, teatrali, sinfoniche, corali, sacre, cameristiche, le trascrizioni e gli scritti didattici, un vero specchio dell'intera sua vita dedicata all'arte e all'insegnamento.

## Incontro con Filippo Crivelli regista lirico per puro caso

L'abbiamo visto molto, noi che si frequenta la Scala. E le amicizie sono fiorite cordiali, da anni, per quel suo fare sereno, tranquillo, disarmante. E il classico buon figliolo, divertente, simpatico. Riesce difficile, oggi, considerarlo « arrivato » e distaccarsene per un inquadramento di dovere nella categoria dei registi. Eppure lo è. Dal 1958, a contar sulle dita, come fa lui, avrà « fatto » più di cinquanta spettacoli, tra opere liriche, commedie e spettacoli di cabaret e ha lavorato in Italia per tutti gli Enti Lirici, tranne la Scala, per il Maggio Fiorentino, per il Festival di Venezia, per la Settimana Senese, per il Teatro di Villa Olmo, per l'Olimpico di Vicenza. Mentre all'estero è stato chiamato tra l'altro allo Holland Festival, in Israele, a Monaco di Baviera, al Théâtre des Nations di Parigi, a Bruxelles e via dicendo. Dunque?

Ma ci sono i suoi anni di gavetta. Un lungo periodo nel quale non poteva e non voleva stabilire barriere con gli amici e il pubblico. Lavorava sul palcoscenico e chiacchierava in platea e nel ridotto. O forse, a modo suo, chiacchierava in palcoscenico, lavorando in platea. Sei anni di gavetta, sottolinea con compiacenza, prima di firmare un suo spettacolo tutto intero. E sono pochi, aggiunge subito, con un bel sorriso di una convinzione disarmante. Ne avrebbe voluti fare di più. A debuttare c'è sempre tempo. Prima occorre garantirsi una sicurezza. Un saper fare che venga normale, senza sforzo, quasi per necessità. Quella solidità di mestiere che ognuno che lavori con lui gli riconosce d'acchito, anche se egli assicura di essere un timido. Passa per il regista più gentile, più affabile. Ma è convinto invece di essere, quando occorre, testardo. Sa continuare a volere finché non è riuscito a ottenere l'effetto programmato. E assicura anche di sapersi arrabbiare a freddo, godendo dell'effetto immediato, sorprendente, ma logico data la rarità dei suoi scatti. Comunque riconosce di avere con Zeffirelli un grosso debito: da lui ha imparato a lavorare divertendosi e divertendo gli interpreti, interessandoli a un gusto particolare, a una concretezza nuova, a effetti veramente eccezionali e a volte, anche, impensati. Ma questo è un particolare che si inquadra tutto nella storia personale di questo regista lirico per caso. A sentirla narrare, con distacco, quasi si trattasse di storia altrui, ma divertente, c'è anche molto da imparare.

E avvenuta così. Studiava il pianoforte a Milano, con Maria Rocca, mentre percorreva gli studi classici normali. E la maestra decise che aveva doti naturali di direttore d'orchestra. Entrò allora al Conservatorio di Milano, allievo di Paribeni. Ma poi finì per lasciare gli studi musicali per continuare quelli di lettere all'Università. Che cos'era avvenuto? Di preciso non lo sa. La Scala la frequentava da piccolo, nel palco di famiglia. Ma si interessava tutto al fatto teatrale, visivo, fino a essere disturbato da quello puramente musicale. Fu appunto quel qualche cosa che non funzionava, ma dentro di lui, a fargli abbandonare la musica per le lettere. Ma alla laurea non è arrivato.

Con altri amici mise in scena uno spettacolo di prosa, *Scene d'amore*, rappresentato per una sola sera al Piccolo Teatro nel 1953. Erano scene, appunto d'amore, raccolte dai classici internazionali. Recitavano future affermazioni: Ruggero Di Daninos, Eliana De Sabata, Carlo Cattaneo. Il successo fu enorme.

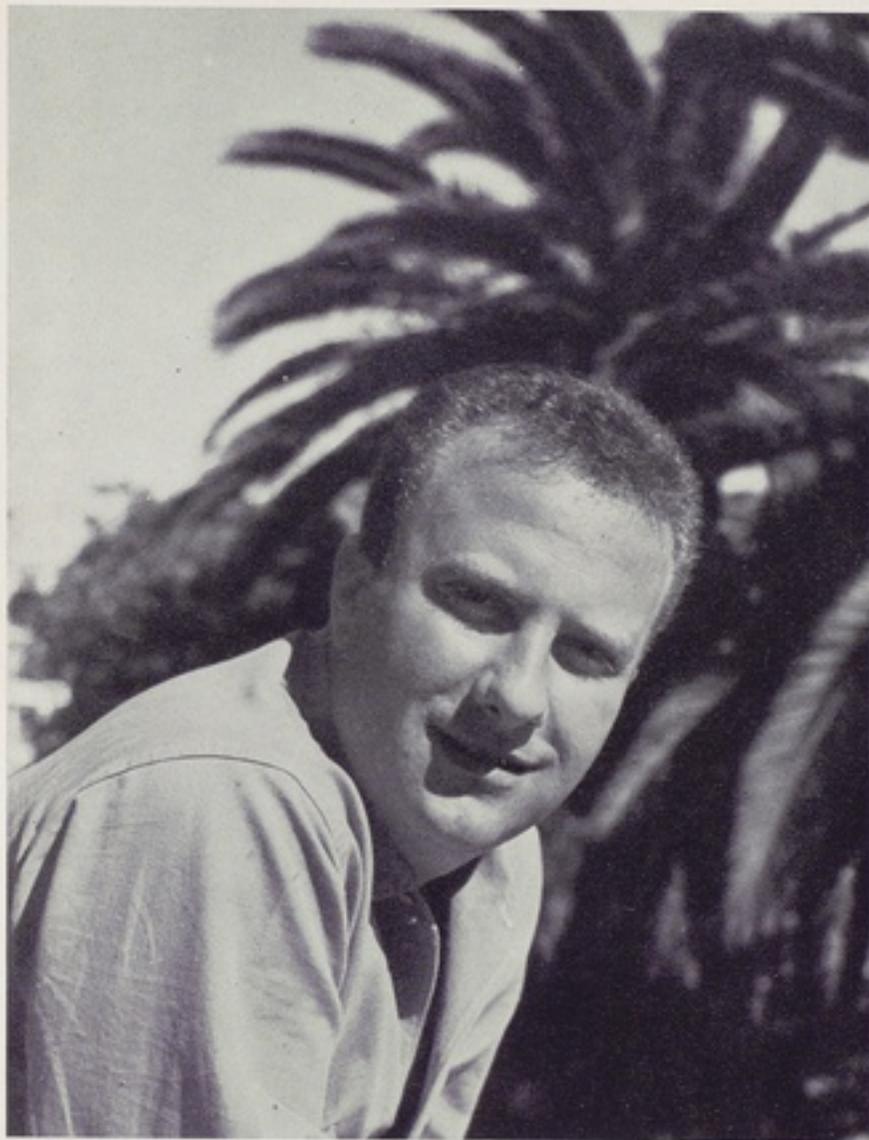
Carla Marzoli, che assisteva allo spettacolo, decise per lui: « Sei tagliato per il teatro ». E, benchè padre e madre fossero scontenti, ma gli concedessero questo hobby, poichè Tatiana Pavlova cercava un assistente per *Wally*, che doveva inaugurare la stagione scaligera del 1953, il destino di Filippo Crivelli si compì e incominciò così la sua carriera di regista lirico.

L'incontro con la Pavlova fu proficuo, soprattutto perchè la regista lo trattava da professionista, trascinandolo con sè per tutti i teatri. Andava a spese proprie, ma imparava il mestiere. Nel 1954 fu l'incontro con Zeffirelli alla Scala. Zeffirelli cercava un assistente per *Cenerentola*, ma Crivelli era impegnato per *l'Onieghin* con la Pavlova e dovette rinunciare. Non rinunciò però l'anno dopo per *l'Elisir d'amore* e se dalla Pavlova aveva imparato ad approfondire psicologicamente il personaggio, da Zeffirelli apprese la lezione di rivedere criticamente tutto intero lo spettacolo dal lato visivo e da quello interpretativo, rivivendo insomma la scuola di Visconti attraverso la personalità artistica di Zeffirelli. Con questo lavora per due anni, come assistente ufficiale, andando a Milano, Palermo, Genova, Tel Aviv, Amsterdam, ecc. La paga era piccola, ma la famiglia continuava ad aiutarlo anche se non credevano nella nuova vocazione, e questo un po' per colpa sua. La laurea naturalmente si allontanava sempre più nel tempo, poichè le recite corrispondevano sempre agli esami e tra le due scadenze, gli esami avevano la peggio. Poi avviene la saturazione. Si accorge di osare di criticare il sistema di Zeffirelli. Visconti lo chiama per preparargli il sottofondo musicale per una *Contessina Giulia* di Strindberg e improvvisamente si accorge che l'alternativa Zeffirelli-Visconti non può funzionare. Ritorna allora, nel 1957, al teatro di prosa, con la compagnia costituita da Antonioni (la Vitti, Sbragia, Virna Lisi, Luca Rognoni), e di Antonioni diventa il braccio destro; ma la compagnia, dopo un'esperienza mediocre, si scioglie.

Nel 1958 Zeffirelli è invitato a Genova per *Bohème*, ma non può accettare e raccomanda in sua vece Crivelli. La signora Lanfranco, la sovrintendente, lo accetta, ed ecco l'esordio del regista Crivelli. È molto tranquillo, anche se la parte tecnica delle luci lo emoziona. Confessa oggi di essere andato a caso proprio in questo campo, del quale non sapeva assolutamente niente, e che oggi gli viene attribuito come il lato migliore. L'importante, a vederlo in prospettiva, era la voluta documentazione quasi bozzettistica della scapigliatura parigina. In seguito invece il bozzettismo sarà da lui abbandonato completamente. Si è reso conto che nella regia lirica i piccoli particolari gustosi non hanno peso, sono destinati a scomparire nell'insieme, poichè l'ambiente è dato dalla musica e quello che conta è il ritmo generale, il ritmo appunto musicale che cancella ogni altro particolare.

L'affermazione gli vale il passaggio nella categoria dei registi. Non è più l'assistente e scrive a tutti i teatri e gli agenti, offrendosi, ma con esito assolutamente nullo. Con Paltrinieri si dedica però agli spettacoli del Teatrino di Villa Olmo e *Il Tè delle tre* di Negri (1958) gli vale il primo contatto col Gerolamo di Milano, donde gli nasce la vocazione per lo spettacolo di cabaret di Laura Betti e di Milly. Così si fa un nome come regista di cabaret. Ma la derivazione è sempre dal teatro lirico e dal suo mordente, dal suo ritmo particolare imposto dalla partitura che stabilisce la continuità del flusso dell'azione, aiutato nel ritrovarlo con facilità dalla sua esperienza del repertorio settecentesco napoletano e veneziano, tutto impostato appunto sulla forza e sul valore del ritmo. Proprio per questo Crivelli preferirebbe lavorare nel teatro di prosa, dove il ritmo che regge lo spettacolo è meno evidente, meno scoperto, e deve essere ritrovato con sforzo ogni volta e con maggiore soddisfazione. Invece è conteso fra la lirica e il cabaret.

Non vuole, non può per la sua natura schiva, annoverarsi fra i migliori registi, ma è indubbio che la sua specializzazione ormai è ben nota nell'ambiente.



Il regista Filippo Crivelli



Electra Morini e Roberto Fassella, interpreti del nuovo balletto *La Dame à la licorne*, rappresentato alla Scala con musica di Jacques Chailley, coreografia di Heinz Rosen, scene e costumi di Jean Cocteau.

Eppure non desidera tentare i grandi spettacoli dei grandi autori, evitando con cura Shakespeare o Brecht. La ragione? Semplice: copiare il lavoro già fatto da altri è facile, ma stupido. Rinnovare è ben più difficile. Ma per questo si sente immaturo e preferisce lavoro meno impegnativo. Ha fatto sempre tutto per grado, con calma. Gli arrivi improvvisi, altrui, lo imbestialiscono. I giovani hanno torto di aver fretta. Registi possono essere tutti, ma i registi bravi sono molto pochi.

Di sè, del proprio mestiere, parla in tono quasi ironico. L'ingresso nella lirica gli ha fatto smettere lo studio tecnico musicale. Non crede che una preparazione tecnica musicale sia necessaria, basta tuttavia conoscere la musica. Bisogna sapere, per esempio, quando il coro può muoversi e quando no, per le difficoltà che impone l'esecuzione. E indispensabile conoscere le esigenze tecniche musicali, perchè il movimento generale in scena deve sempre dipendere assolutamente dalla musica e il regista della musica deve essere al servizio. Ma l'ambiente sonoro può risultare non solo dalla lettura di uno spartito, fatta direttamente oppure eseguita da altri, ma può nascere anche da una musicalità interna, da una sensibilità propria. Di fronte a grandi registi che non conoscono la musica, è convinto naturalmente che la propria esperienza tecnica gli è utile. Pure è convinto che, se anche non avesse studiato musica, sarebbe riuscito ugualmente, magari con più difficoltà, ma sarebbe riuscito. Perchè, dice, gli riesce naturale reggere duetti e terzetti con un ritmo personale. Ma questo è dovuto alla sua preparazione tecnica, che esiste, o a un fatto puramente personale? Ormai impossibile dirlo. Certo si è che il fondamento tecnico gli è noto. Ma esso è diventato una seconda natura. Non ha bisogno di sforzo per avvertire l'ambiente: gli nasce spontaneo all'incontro con lo spartito. E perciò non stabilisce mai nulla prima, ma inventa tutto al momento, seguendo le possibilità degli interpreti. Si stabilisce così quell'armonia di lavoro che gli concede di conservare il suo sorriso e la serenità. E anche questo è un dono non piccolo per chi si muove su terreno tanto difficile e infido. I risultati sono evidenti e promettono in Filippo Crivelli il tipo del regista tranquillo e solido capace di rasserenare tutto un ambiente che, forse, non aspetta che quello.

CLAUDIO SARTORI

## Momento di transizione del jazz

Il Festival Internazionale del Jazz di Bologna si diversifica dalla omonima rassegna sanremese per una precisa particolarità: essersi fin dall'inizio indirizzato verso la presentazione di artisti e complessi di stile modernissimo, con l'intento di offrire un panorama il più possibile esauriente delle tendenze oggi ancora in formazione.

E' indubbio che gli organizzatori felsinei non sono venuti meno a tale impegnativo compito: lo scorso anno venne invitato il Quintetto del contrabbassista Charlie Mingus, una delle più interessanti figure del jazz di oggi. Questa volta, più che sul nome celebre, si è preferito basarsi su un gruppetto di *jazzmen* non notissimi, ma egualmente validi per conoscere le tendenze contemporanee: il cornettista Don Cherry, il trombettista Ted Curson, i sassofonisti Steve Lacy (soprano), Pony Poindexter (soprano e contralto), Booker Erwin (tenore) e Lee Barbieri (tenore), il pianista Mal Waldron, il bassista Aladar Pege. Quasi tutti statunitensi, come si nota, e in prevalenza negri. Effettivamente, il jazz di oggi trova le sue più interessanti figure proprio nei musicisti di colore: si tratta di un fenomeno caratteristico di questa musica, che nella sua storia ha visto equamente alternarsi correnti bianche a correnti negre, con un inevitabile, ma essenziale scontro di diverse tendenze musicali.

Adesso è quindi l'ora dei negri. Ma anche essi sono frazionati: un gruppo è rimasto ancorato al cosiddetto *hard bop* (Blakey, Silver, Griffin, ecc.), altri (Mingus e discepoli) si orientano verso l'uso di melodie tradizionali africane, altri ancora (Roach, Coltrane) suonano una musica protestataria. Inoltre vanno segnalati, fra le più importanti correnti, i gruppi di John Lewis (fusione fra musica accademica e jazz) e quelli — recentissimi — che studiano gli esperimenti informali e atonali (Coleman, Don Ellis, Joe Harriott).

Naturalmente queste classificazioni vanno accettate con beneficio d'inventario: comunque possono servire a dare un'idea più o meno precisa della situazione. A Bologna si è sentito un po' di tutto, da Johnny Griffin (*hard bop*), a Ted Curson (Mingus un po' avanzato), da Don Cherry e Steve Lacy (*free jazz*) a Erwin-Poindexter (jazz moderno senza particolari definizioni). Accanto a questi gruppi, altri elementi di buon livello: Franco D'Andrea, Amedeo Tommasi, Annie Ross.

Il maggior problema, sorto spontaneo nella mente di tutti coloro che hanno seguito le due serate bolognesi, riguarda la validità di questa nuova musica: se cioè si tratti di progresso o regresso, di

jazz o musica contemporanea, di musica sentita o di esibizioni poco sincere.

Non è facile dare un giudizio definitivo, soprattutto perché alcuni musicisti hanno voluto limitarsi a presentare dei brani ancora in fase sperimentale, sia come concezioni che costruttivamente. Brani che non sempre hanno riscosso l'approvazione del competente pubblico. Prendiamo ad esempio il tenorsassofonista argentino Lee Barbieri, esibitosi prima nel gruppo di Ted Curson, poi in quello di Don Cherry: siamo lontani dal jazz — perché mancano molti dei suoi elementi di base — e non riusciamo neppure a trovare un interesse puramente musicale (cioè extra-jazzistico), dato che molte cose ascoltate sono già state assunte da anni ed anni dalla musica « dotata »: sostanzialmente, vogliamo dire che il jazz ha sì bisogno di trovare nuove fonti d'ispirazione e nuovi interessi, ma deve altresì conoscere, con la dovuta umiltà, quanto si è andato facendo dall'espressionismo in poi, scartando quel materiale sonoro poco consono alla particolare struttura jazzistica e usando invece quel che può essere utile. Non neghiamo che esistano dei validi musicisti moderni in possesso di un eccellente bagaglio anche in questo settore: Steve Lacy, ad esempio, ha dato un ottimo saggio di cosa potrà essere il futuro del jazz; ma gli altri musicisti, quei tre che abbiamo già citato, sono invece ancora brancolanti tra musica e suono, tra improvvisazioni valide e sperimentalismi inutili. E poi, in alcuni di essi, vi è mancanza di maturità: pensiamo a Don Cherry: egli esce dalla scuola di Ornette Coleman — di cui è stato valida spalla per alcuni anni; quindi ha suonato con Sonny Rollins. Oggi cerca una strada tutta sua, ma senza avere ancora le idee molto chiare. Questo lo spinge a uno stato di perpetua insofferenza, diremmo anche di mania persecutiva, che lo porta a un completo disprezzo del pubblico, considerato incompetente e indegno di comprendere il « messaggio ». A quel che sembra, l'« incomunicabilità » di Antonioni ha toccato anche il jazz. Ed ecco perciò che Don Cherry si presenta a suonare senza scarpe: può sembrare un elemento secondario, perché ciò che a noi interessa è la musica ascoltata, ma non è inutile fermarci su questi dettagli che riescono a far luce su alcuni lati di un carattere. L'indifferenza verso il pubblico produce la mancanza di un contatto umano, importante in tutti i rami dell'arte, ma fondamentale nel jazz, che nell'esibizione in concerto trova la massima realizzazione artistica. Un pubblico attento e competente spinge infatti l'esecutore a dare il meglio di se stesso quando improvvisa, dando così vita alla vera creazione jazz. Se questo contatto manca, ci si trova di fronte a una fredda esercitazione, irrilevante per chi suona e noiosa per lo spettatore.

Questo il motivo dei frequenti battibecchi che hanno caratterizzato l'esibizione di Don Cherry. Questo il motivo dell'ottima prova di Steve Lacy, subito compreso dal pubblico ed immediatamente incoraggiato. Don Cherry è riuscito a suonare intelligentemente solo quando sulla scena è apparso Lacy, prova questa che un buon musi-

cista riesce ad infondere ciò che sente in tutti coloro che suonano con lui.

E' un momento assai difficile per il jazz, che corre il rischio di perdere parte del suo pubblico — non certo numerosissimo anche se qualitativamente di livello superiore — se non verranno accanto-nati alcuni dei suoi esperimenti — quelli che non hanno un indirizzo preciso — a favore di una musica più comprensibile. Non vorremmo che questo discorso fosse interpretato come la prova lampante di un nostro sentimento reazionario e codino. Tutt'altro: solo che è difficile poter esprimersi in maniera nuova se non si è degli eccellenti artisti. Charlie Mingus e Sonny Rollins lo sono: Don Cherry no. Ed il rischio deriva proprio dal fatto che le mezze figure possono annullare le opere dei veri innovatori.

Chi non eccelle può ugualmente fare dell'ottima musica, anche originale, tenendo presente il lavoro dei grandi. Johnny Griffin, ad esempio, ha offerto dei saggi notevoli di *hard bop*, anche se talvolta ha voluto strafare. E anche il quintetto Pony Poindexter-Booker Erwin ha soddisfatto molti. Eccellente anche il pianista Mal Waldron, indirizzato verso una ricerca sul folclore africano che offre molti motivi di interesse. Il pianismo di Waldron è talvolta ossessivo, ricco di figure ritmiche ripetute di fila, ma proprio da queste continue iterazioni Mal riesce a trarre spunti diversi di grande efficacia ritmica ed armonica. Waldron, che ha suonato a lungo con Mingus, viene troppo spesso sottovalutato dalla critica, mentre oggi sembra aver trovato la via definitiva per andare sempre più oltre.

Degli altri gruppi presenti a Bologna basterà dire poche parole. Bene gli italiani, Franco D'Andrea ed Amedeo Tommasi, anche se il loro livello è certamente inferiore ai colleghi d'oltreoceano. Eccellente l'ungherese Aladar Pege, bassista dalla tecnica superiore e di discreto livello improvvisativo. Buona anche la prova della cantante inglese Annie Ross: la sua voce è certo un po' sporca, ma ella sa ben destreggiarsi cantando in maniera del tutto particolare; come già durante la sua permanenza nel trio americano degli « Swingers », la Ross imita con la sua voce i più celebrati assoli di Parker, Gillespie e altri musicisti degli anni ormai passati. Si tratta di un genere molto difficile, che presuppone una tecnica avanzata e un gusto sicuro. Ma è anche uno stile ormai troppo sfruttato (ultimamente, gli « Swingle Singers » si sono indirizzati a Bach), quindi la mancanza di novità ha nuociuto all'apprezzamento da parte del pubblico. Concludendo, dobbiamo ringraziare gli organizzatori per averci dato la possibilità di ascoltare musicisti di tutte le principali correnti di oggi. Che poi molti di essi non abbiano corrisposto alle aspettative, ciò è loro esclusiva colpa: il jazz si trova in un periodo di transizione e solo l'intervento di musicisti di grande talento potrà risolvere ogni problema, dando la risolutiva e necessaria spinta in avanti.

ALESSANDRO TERRANOVA

## Il teatro drammatico e la musica («La musica di scena»)

Il fenomeno sonoro, almeno per quella parte che se ne conosce più comunemente, è stato, in generale, identificato e rappresentato dall'uomo nel tempo a seconda dei vari e mutevoli aspetti che gli venivano imposti dalla contingenza. La musica, pertanto, intesa quale organizzazione « scientifica » si è costituita subordinatamente all'indole, alla mentalità ed alle necessità di un gruppo etnico, di una epoca, di una società: di una cultura.

Una volta venutasi a creare una « certa situazione musicale », in senso assoluto, fu necessità che essa situazione si associasse ad un'altra: nacque così la pratica dell'abbinamento di essa musica ad un'altra attività come quella del culto, quella militare, ecc. I modi con i quali è avvenuto tale abbinamento ed i risultati man mano conseguiti, mutano col variare delle vicissitudini: della storia.

Per quanto concerne più specificatamente la « musica di scena » (o musica eseguita appositamente per una determinata azione drammatica) c'è da rilevare innanzitutto la differenza sostanziale, ed estetica quindi, tra la musica nata in stretta aderenza con la dialettica drammatica intesa ed espressa dall'autore del testo e quella prodotta, scaturita da una interpretazione, in sede di allestimento di un'opera drammatica alla quale viene congiunta.

Per la prima determinazione (detta tecnicamente « Musica originale ») si deve sottolineare che, storicamente, spesso il « teatrante » era per eccellenza, oltre che attore, curatore dell'allestimento (più o meno: regista), ballerino, mimo, suonatore e finalmente anche compositore di quelle musiche che gli servivano per una certa azione scenica o per sottolineare un determinato luogo dell'azione (come per esempio un campo di battaglia). E gli esempi più illustri si identificano in Euripide, Shakespeare, Brecht.

A parte queste particolari personalità di « teatrante ideale », vi sono stati dei casi significativi di compositori i quali hanno partecipato concretamente alla nascita di un'opera drammatica coadiuvando l'autore nella sua ricerca, impostazione e soluzione di alcuni problemi sia d'ordine dialettico che espressivo.

Per la seconda determinazione (quella cioè che si riferisce alla musica prodotta, scaturita da una particolare interpretazione, messa in scena, ecc.) finquando essa musica, per ragioni particolari, arriva ad associare ad una funzionalità più o meno ben determinata una dignità di contributo e di impostazione al di là di mera coloritura da « macchia sonora », allora si può parlare di « musica di scena », altrimenti detta musica va chiamata: « effetto sonoro di scena ». Infatti, perchè la musica per il teatro drammatico possa possedere la pienezza di tale attribuzione bisogna che essa sia stata concepita per quella funzione e non per altra. E neanche si può parlare di « musica di scena » quando particolari circostanze portano il compositore a funzionare da « organizzatore » di un certo amalgama sonoro, il più delle volte suggerito, sollecitato dal regista stesso o dagli attori; così come è negativo sempre l'uso di musica preesistente e composta per tutt'altra esigenza espressiva.

Il rapporto tra regia e musica, nel teatro drammatico, è molto importante — certamente molto più di quanto alcuni frettolosi ed inesperti o inutilmente meticolosi registi (specialmente quelli cosiddetti « impegnati ») possano pensare — soprattutto se lo si raffronta alle collaborazioni tra regia e recitazione, regia e scenografia. La recitazione e la scenografia (oltre la regia stessa) rappresentano le « macchine » più considerevolmente evolute e strutturate nell'unica finalità di « far teatro » e al di fuori del palcoscenico perdono significato — magari raggiungendo altri scopi, come quello di un particolare studio, di una speciale ricerca, ecc. Per la musica il discorso è diverso. Pur affiancandosi, musica e dramma, in un primo momento, con l'andar del tempo si sono distanziati: mentre il teatro drammatico molto spesso ha chiesto ausilio alla musica, questa, una volta evolutasi e resasi autonoma sia nella poetica che nel linguaggio (oltre che nella tecnica), quando torna al teatro drammatico

deve tornarci non solo in una fisionomia adeguata al servizio che le si chiede ma anche facendo gioco su quelle prerogative cui essa è giunta. E qui non pare azzardato porre l'accento sulla differenza sostanziale, specialmente per l'epoca a noi vicina, che intercorre tra la musica seria in generale e la musica di scena o di commento; e tale differenza non è paragonabile a quella che può intercorrere tra l'architettura, la pittura (specialmente quella prospettica e decorativa) e la scenografia così come non è paragonabile a quella che intercorre tra il balletto e la mimica a sè stante. Del resto dalla musica è venuto alla luce il teatro religioso del tardo periodo latino ed addirittura, secondo alcuni studiosi, la prosa (pro-sequentia: prosa).

La situazione della « musica di scena » oggi, in genere, è soggetta alla più totale casualità e ben pochi sono gli allestimenti che si servono di un commento musicale vero e proprio. Il più delle volte si tratta di un « riempitivo sonoro » senza una precisa logica; ma quel che più danneggia è la mancanza non solo di cultura musicale ma di gusto — tanto più che sovente tale « musica di scena » è promossa da una più o meno sbrigativa prassi che si frantuma in uno scimmiettamento del costume brechtiano ed in un mestiere senza dignità — per non parlare poi delle ristrettezze economiche: transenne amministrative dinanzi alle quali il più delle volte deve inchinarsi la musica o rabberciarsi in effettini spiccioli.

Volendo spostare il fulcro del discorso su di un aspetto meno generale della musica di scena, sarà bene accennare ad alcuni tra i più significativi aspetti che riguardano la questione. L'opera di Bertolt Brecht, come ben si sa, non si è limitata alla stesura di alcune tra le opere più significative dei tempi nostri ma si è estrinsecata, durante tutto l'arco della sua vita, in una altrettanto nobile attività che è quella del « teatrante » per eccellenza. I giudizi e la tecnica con i quali egli improntava il proprio estetismo teatrale, e non solo nei confronti della musica, hanno avuto il senso di una chiarificazione « strumentale » tra le più vive e penetranti (si leggano i suoi scritti sulla musica nel teatro) ed oltre a collegarsi nobilmente, in un certo qual modo, alla famosa espressione di Alfred de Vigny (« L'opera teatrale è un pensiero che si trasforma in macchinismo ») nel cammino più palpitante della moderna regia, storicamente Brecht ha rappresentato il « succo » più severo di tutto ciò che è lo spirito di ricerca e di volontà dei maestri della regia contemporanea (e specialmente tra i russi).

E non si dimentichi, in ultimo, quanto fu esemplare (e quanto dovrebbe ancora esserlo) lo sforzo e lo slancio con i quali quei registi, come Stanislavskij, Tiarov, Reinhardt, Piscator, Craig, ecc., cercavano il « senso » del commento musicale e per tutti si legga il resoconto del lavoro per la messa in scena de *La principessa Turandot* da parte di Vachtangov.

Per quanto concerne poi il lato poetico e morale dell'influsso esercitato da alcune opere drammatiche su musicisti tra i più significativi della storia contemporanea della musica, basti ricordare che, oltre alle alte espressioni del teatro classico ed oltre ancora alle grandi pagine drammatiche di un Racine, e ciò vale per tutti i tempi, in giusto rilievo si pongono influssi come quelli esercitati da opere di Georg Buchner (per l'espressionismo ante-litteram) e di Maurice Maeterlinck (per il simbolismo drammatico); ed anche d'Annunzio non va dimenticato. A questi nomi vanno aggiunti quelli dei musicisti più strettamente interessati, vale a dire: Debussy, Schoenberg e Pizzetti — ma la storia è piena di questi « indici ».

Un ultimo aspetto, quello pratico, deve pure essere messo in evidenza — per chiudere queste righe sulla musica di scena — e ciò non solo perchè l'interesse di coloro che sono in potere di farlo possa essere sollecitato ma anche perchè la musica (oggi come non mai) — che tanti miracoli compie sul palcoscenico e tanti aiuti dà... — e quante volte nasconde delle pecche! — sia tenuta nel giusto conto e non continui ad essere la « cenerentola » di grandi e piccoli complessi di prosa e dei critici (non è forse essa musica una attività che si « rappresenta » al pari di tutte le altre componenti dello spettacolo?) e infine perchè un organismo come un Teatro Stabile abbia la sua sezione musicale al pari di quelle esistenti per la scenografia od altro.

MARIO PERRUCCI

## Puccini, Mozart e Britten sulle scene londinesi

La primavera ha rianimato anche il teatro lirico in Inghilterra. Nelle due sedi londinesi si sono avute rappresentazioni che meritano di essere attentamente studiate, ma quanto è stato rappresentato al Covent Garden interesserà particolarmente ai lettori di « Musica d'Oggi ». Il *Trittico* di Puccini vi è stato allestito integralmente e il suo ritorno sulle scene di Londra ha costituito un avvenimento perchè le tre opere non erano state rappresentate insieme da più di quarant'anni. La più nota delle tre è *Gianni Schicchi*, la cui ultima rappresentazione risale solamente all'anno scorso, il che ha costituito un ostacolo, piuttosto che un aiuto, all'unità dello spettacolo del *Trittico* in una sola serata.

La messinscena del *Tabarro* e *Suor Angelica* è stata spesso di un realismo divertente, con Notre-Dame, una coppia in abbandono amoroso, un chiosso con un colonnato classico, ecc.; invece la camera di *Gianni Schicchi* era assolutamente funzionale con diversi livelli di pavimento, scale che salivano, ma senza la veduta del giardino fiorentino primaverile. Questo svisò l'equilibrio teatrale studiato con tanta cura e nemmeno la superba interpretazione di Tito Gobbi, protagonista della prima e dell'ultima opera, poté ricostituirlo. Ciononostante non c'è dubbio che, anche così, egli fu il principale sostegno della serata e, se il suo Michele non raccolse unanimi consensi (è un personaggio complesso, il cui svariare dalla felicità passata alla sinistra decisione cui lo forza la situazione tragica non gli guadagna le simpatie del pubblico), il suo Gianni fu veramente straordinario. Questa è una figura tipica: uno dei personaggi operi-

stici studiato con la maggior finezza e intelligenza da parte di un artista dotato di splendidi doni teatrali e che si può gloriare di una voce incantevole. E' una caratterizzazione completa di una figura tipicamente italiana, che non è affatto un semplice personaggio comico, ma una persona in carne e ossa piena di comune buon senso e di intelligenza pratica — una delizia da vedere! Nessuno degli altri interpreti era nemmeno in grado di accostarsi a Gobbi, benchè i suoi compagni del *Tabarro* fossero assai prossimi al livello della sua eccellente interpretazione. Così non si possono affatto trascurare la calda e dolce Giorgetta di Marie Collier e la realistica Frugola di Elisabeth Bainbridge. Una bella voce compensò la mancanza di drammaticità del personaggio di Suor Angelica, ruolo così inadatto per Joan Carlyle: essa ricevette un grande aiuto dalla Principessa di Sylvia Fisher.

Anche il *Figaro* del Sadler's Wells fu uno spettacolo perfetto. Fu presentato nell'intelligente traduzione inglese di Edward Dent, che ne assicurò l'immediata accessibilità per il pubblico il quale, di conseguenza, si divertì molto e con grande entusiasmo, sottolineando i passaggi appropriati con risa frequenti e genuine. Naturalmente ne furono responsabili soprattutto gli interpreti principali, in parte per l'ammirevole interpretazione dei rispettivi ruoli e in parte per la perfezione della resa vocale. La messinscena fu relativamente tranquilla, lasciando che situazioni e parole facessero il loro corso, senza sottolinearlo con effetti teatrali. E anche se la realizzazione puramente vocale dei protagonisti mostrò qualche lieve squilibrio,

dal lato interpretativo difficilmente avrebbero potuto fare di meglio. L'eroe di questo allestimento veramente soddisfacente fu Charles Mackerras, un superbo musicista e un direttore pratico, nel quale il teatro lirico inglese ha finalmente trovato un direttore veramente capace e ispirato!

Il piacere di ascoltare l'inglese sul palcoscenico del Covent Garden è un raro diletto — *Billy Budd* di Britten è, naturalmente, scritto in lingua nostrana (e forse è questa la ragione per cui lo si tiene lontano!). *Billy Budd* fu effettivamente scritto per il Covent Garden, ma non fece nessuna notevole impressione sul pubblico alla prima rappresentazione nel 1951 e fu lasciato poi nel dimenticatoio. Fu rivisto nel 1961 e fu riportato sulle scene press'a poco un anno fa. La revisione, il cui fattore più importante è costituito dal condensare gli originali quattro atti in due, è valsa molto a rafforzare la struttura dell'opera, anche se qualcuno occasionalmente trova a ridire. I dissenzienti lamentano, tra l'altro, la mancanza di giustificazione nei rapporti dei protagonisti, la conseguente mancanza di movimento drammatico e così via. Molto più giustificata è la condanna della mesinscena: qui pare proprio sia il punto nel quale la partitura affascinante può reggersi o cadere — le deficienze di realizzazione musicale nelle esecuzioni sembrano essere quasi familiari alle direzioni dei teatri musicali. Questo si dimostrò ampiamente nella ripresa del 1964, sotto la direzione di Stolti. Il suo successore nell'allestimento attuale, Meredith Davies, è noto come uno specialista della musica di Britten, ma

ovviamente manca dell'esperienza necessaria per imporre la propria autorità.

Bisogna ammettere che è una partitura difficile: le parti vocali sono tutte maschili e debbono sostenere vasto ambito di musica. C'è il problema dell'equilibrio tra tenore, baritono e basso protagonisti e quelli dei pezzi d'insieme; ma c'è anche l'altro problema di equilibrare queste voci con il suono dell'orchestra così personale, nel quale i fiati, e specialmente gli ottoni, predominano sopra gli archi. Non possiamo qui dilungarci su come Britten ha risolto questi problemi, ma i suoi interpreti sembra che abbiano realizzato assai bene le sue intenzioni. L'arioso ampio e spesso lirico del protagonista diede modo a Peter Glossop di mettere in mostra le affascinanti doti di un sonoro baritono; la bella voce di tenore di Richard Lewis campeggiò assai bene nel raffinato ruolo contemplativo del Capitano Vere; e Forbes Robinson rivelò tutti i sottintesi diabolici nascosti dietro le frasi gentilmente articolate di Claggart. Il coro, naturalmente, ha parte estesa: si basa sui più vivi canti inglesi che si associano al mare, tutti eseguiti con caratteristica vitalità.

*Billy Budd* è opera di notevole effetto, su un tema già familiare al pubblico italiano, grazie all'opera dallo stesso titolo del compianto Federico Ghedini. La sua ispirazione musicale e drammatica insieme, se realizzata con le risorse di un teatro del Continente, può attrarre a lungo l'attenzione di un pubblico che certamente vi si interesserà.

JOHN S. WEISSMANN

## La «Zelmira» di Rossini a Napoli

Anche il San Carlo, come la Scala, l'Opera e il Maggio Fiorentino, guarda al Rossini delle opere serie e

semiserie. Il teatro napoletano, affermatosi l'anno scorso con la felice ripresa del *Devereux* donizettiano,



Carla Fracci e Mario Pistoni alla Scala nel balletto *Francesca da Rimini* di Ciaikovski, con coreografia di Mario Pistoni.



Evelyn Lear in *Laila* al Teatro della Monnaie di Bruxelles.

si è impegnato ora nell'allestimento della *Zelmira*: una riesumazione da tempo sollecitata negli ambienti musicali più svegli, un « recupero » che si appoggia non a velleitarie curiosità ma ad autentiche esigenze di cultura, una benemerita per la città di Napoli.

Opera di transizione, scritta per il San Carlo del favoloso impresario e biscaggiere Barbaja, rappresentata la prima volta il 16 febbraio del 1822 con interpreti come Isabella Colbran (futura moglie del Maestro) e Andrea Nozzari, ripresa trionfalmente a Vienna e rimasta in repertorio fino al 1839, la *Zelmira* piace e spesso convince, pur non essendo una opera-chiave nell'evoluzione stilistica rossiniana. In essa, senza mai indulgere ad effetti meramente decorativi, né alle consuetudini vocali del tempo, Rossini si impone per la freschezza dell'invenzione (una freschezza non alterata da quasi un secolo e mezzo di vita), il vigore dell'espressione drammatica e la raffinata eleganza di un linguaggio sempre suggestivo e pregnante, in pagine di tenera effusione lirica (l'aria di Polidoro) o in momenti di trascendente drammaticità che a volte sono in contrasto con la ben nota disposizione « olimpica » dell'autore del *Barbiere*. L'opulento virtuosismo vocale viene piegato a significazioni espressive.

Insomma un Rossini non attardato su posizioni superate, di pura maniera o di miope conservatorismo, ma un Rossini in pieno fervore di ricerca, lontano dall'accademia, precursore dei tempi nuovi, con sorprendenti anticipazioni donizettiane e belliniane: il duetto di *Zelmira* e Anna all'inizio del secondo atto, sostenuto dall'arpa e dal corno inglese, è stato avvicinato dal Mila, anche per un'analogia di situazione drammatica, al duetto tra Norma e Adalgisa. Interessante il duetto Polidoro-

*Zelmira*. Un'opera originale e valida: nella *Zelmira* non v'è quasi traccia di precedenti esperienze. Rarissime le ombre di disuguaglianza stilistica e notevoli alcune intuizioni drammatiche e un tono romantico che sembra già quello del *Guglielmo Tell*, anche se di quest'opera mancano l'anelito epico e il sentimento poetico della natura. Peccato che il libretto sia di una mediocrità e di un'oscurità desolanti, opera di quel poeta Leone Andrea Tottola che il Raffaelli così ritrasse in un suo impietoso distico: « Fu di libretti autor, chiamossi Tottola — un'aquila non era, anzi fu nottola ».

L'esecuzione, promossa dal maestro Rubino Profeta con il pieno impegno artistico e organizzativo della Soprintendenza, è stata preparata e diretta con viva penetrazione dal maestro Carlo Franci, già animatore di altre importanti « riprese » rossiniane, come quella dell'*Otello* all'Opera di Roma. Ineccepibile sul piano dello stile, ammirata nel suo fraseggio ricco di sfumature, Virginia Zeani. Sempre evidentissimi i meriti di Anna Maria Rota e pregevole l'interpretazione di Gastone Limarilli, Paolo Washington e Nicola Tagger (quest'ultimo in una parte di ardua, rischiosa tessitura), nonché del Mazzini, del Campi e del Moretti. Disciplinato e guidato con mano sicura e severità di stile da Margherita Wallmann, in una regia densa di movimenti scenici aderenti allo spirito dell'opera, lo spettacolo si è imposto fin dai primi quadri. Di gusto aulico le scene e i costumi, dovuti a Veniero Colasanti ed a John Moore. Precisi gli interventi del coro, istruito dal maestro Michele Lauro. Quanto alle accoglienze del pubblico è confortante poter scrivere che furono largamente fervide, soprattutto per il direttore Franci, la regista Margherita Wallmann e la protagonista Virginia Zeani.

EDOARDO GUGLIELMI

## Il Secondo Festival Pianistico Arturo Benedetti Michelangeli dedicato al «Pianoforte di Mozart»

Nota giustamente Giulio Confalonieri nell'articolo di presentazione del numero unico che illustra il programma del Secondo Festival Pianistico Internazionale Arturo Benedetti Michelangeli, dedicato questo anno al «Pianoforte di Mozart», che «indubbiamente lo stile pianistico di Mozart riporta molti elementi dell'età d'oro del clavicembalo. Basterà ricordare il frequentissimo uso del basso cosiddetto «albertino»; degli abbellimenti circoscritti al campo melodico e armonico di una singola nota («appoggiature» di vario tipo, «mordenti», «gruppetti»); basterà ricordare il prudente ritengo di fronte alle «volate» di ottave, di terze e di seste che Clementi e Beethoven, in anni ancora assai prossimi, impiegheranno con notevole abbondanza. Se però, a fianco di codesti dati facilmente avvertibili, noi consideriamo il maggior raggio di azione operativa attribuito allo spazio della tastiera (con quei suoni gravi riscontrabili nei *Concerti*, con quegli effetti essenzialmente timbrici ricavati dal registro acuto); se ancora consideriamo l'estensione amplissima di certe serie di *arpeggi*, il collocamento di certe linee protagoniste nella zona inferiore del tessuto polifonico, la vibrazione ottenuta con lo stendere taluni accordi a larghe distanze e col farli percuotere da ambedue le mani; noi ci rendiamo conto della «novità» mozartiana; novità che soltanto un compositore-pianista poteva così decisamente e così esattamente realizzare». Per cui «dobbiamo concludere che il "pianismo" di lui fosse qualcosa di francamente aperto sul futuro, fosse, insomma, una concezione ed una aspirazione che possiamo dichiarare "moderne"».

Per parte nostra possiamo aggiungere che nella produzione pianistica di Mozart si contiene non solo l'essenza del pianoforte, cioè un pensiero musicale plasmato conforme alle peculiarità meccaniche ed espressive del pianoforte, ma l'idea stessa

dello «strumentalismo». Perché il pianoforte di Mozart è lo strumento solista per eccellenza, inteso in senso moderno. Non più semplicemente il virtuoso del concerto barocco e della pratica concertante sei-settecentesca, che si stacca dal *tutti* come il migliore, il più bravo, bensì un'individualità a sé, niente affatto omogenea alla generalità quanto a comportamento, dotata anzi di attitudini espressive e di tendenzialità esecutive esclusivamente proprie. Ciò si constata particolarmente nei concerti per pianoforte e orchestra, dove strumento solista e compagine sinfonica si impongono l'uno di contro all'altra, differenziandosi quali entità autonome. Differenza, autonomia che non dipendono solamente, in Mozart, dalla dialettica formale, tanto meno da quello che ai suoi tempi era concepito come il contrasto fra il *solo* e il *tutti*, ben più dall'indole, dalla sonorità, diremo dalla conformazione psicofisiologica dei singoli agonisti. Qui più che mai la musica di Mozart si conferma un fatto eminentemente sensuale.

Alla stessa maniera come il pianismo di Mozart conserva una quantità di moduli clavicembalistici così il suo concerto per pianoforte e orchestra fonde lo stile concertante e quello sinfonico dell'epoca; eppure, rispettando molte convenzioni stilistiche e valendosi di mezzi in parte consuetudinari, egli si avvicina a Chopin, col suo strumento favorito, meglio di quanto vi si accostino compositori posteriori, tecnicamente assai più emancipati. Basti confrontare il pianismo mozartiano con quello beethoveniano, indubbiamente libero affatto, quest'ultimo, da vincoli clavicembalistici; gli è che in Beethoven le ragioni speculative prevalgono, il suo pianismo sorte, essenzialmente, da un processo cerebrale, mentre quello mozartiano è fenomeno di natura squisitamente cerebro-spinale, è una manifestazione erotica direbbe Kierkegaard.

Si capisce allora quanto giusta sia l'affermazione fatta da un altro illustre critico, Franco Abbiati, nel medesimo numero unico del Festival Pianistico, quando scrive che di Arturo Benedetti Michelangeli l'«autore più congeniale, più consustanziale, è Mozart». Congeniale al suo spirito mite e fanciullesco, consustanziale alla sua tecnica pura e trasparente. Per Arturo Benedetti Michelangeli, per le invalicabili altezze delle sue interpretazioni più caratterizzanti e risolutive, la sola frase da conarsi ad apertura del «Maggio mozartiano» di Brescia e di Bergamo, è questa che a noi piace, che piacerà forse anche al pubblico, e a lui: *Jouer à la Mozart*. Perché anche nello stile cristallino di Benedetti Michelangeli il richiamo clavicembalistico è irresistibile, pur rendendosi esso, miracolosamente, messaggero dell'essenza più pura del pianoforte.

Vero è che Benedetti Michelangeli ebbe a suonare soltanto nel concerto inaugurale del Festival, interpretando da par suo, insieme all'Orchestra «Gasparo da Salò» sotto la direzione di Ettore Gracis, i concerti in *Do maggiore K.503* e in *re minore K.466*. Ma suoi allievi erano stati Jeorg Demus (che sostenne un intero *recital* eseguendo i *Due Minuetti in Sol maggior K.1*, il *Minuetto in Re maggiore K.355*, le *Variazioni su «Ah, vous dirai-je Maman» in Do maggiore K.265*, la *Fantasia in do minore K.396*, la *Sonata in Do maggiore K.330*, la *Fantasia in do minore K.475*, il *Rondò in la minore K.511*, *Una piccola Gigue in Sol maggiore K.574*, la *Sonata in La maggiore K.331*), Ennio Pastorino e Anli Pang costituenti il duo pianistico interprete del *Doppio Concerto in Mi bemolle maggiore K.365* (ancora con l'Orchestra «Gasparo da Salò» diretta da Agostino Orizio). Sì che lo stile pianistico di Benedetti Michelangeli poté continuare ad essere apprezzato anche in altri concerti se non direttamente tramite la scuola di lui. C'è anzi da augurarsi, a questo proposito, che l'appassionata attività didattica del grande pianista, abbia in futuro a trovare riscontro più organico nelle manifestazioni del Festival.

Il quale, organizzato questa volta

dal Comitato della nominata Orchestra da Camera «Gasparo da Salò» di Brescia e dall'Azienda Autonoma per il Turismo di Bergamo, si svolse attraverso sette concerti tenuti pari pari in entrambe le città. Altri pianisti intervenuti furono Nikita Magalov (concerti in *Mi bemolle maggiore K.271* e in *Si bemolle maggiore K.595*) e Jakob Flier (*Concerto in Do maggiore K.467*), ambedue accompagnati dall'orchestra diretta da Orizio, Alexis Weissenberg (concerti in *La maggiore K.488* e in *do minore K.491*) accompagnato da Nino Sanzogno, Paul Badura-Skoda (con un *recital* comprendente la *Fantasia e fuga in Do maggiore K.394*, le *Variazioni su un Minuetto di Duport K.573*, l'*Adagio in si minore K.540*, la *Sonata in do minore K.457*, la *Fantasia in re minore K.397*, le sonate in *Fa maggiore K.533* e in *Re maggiore K.576*), Gino Gorini e Sergio Lorenzi (esibiti ora in duo ora a quattro mani per interpretare la *Fuga in do minore K.426*, la *Fantasia n. 1 per orgelwalze K.608*, le sonate in *Fa maggiore K.497*, in *Do maggiore K.521*, in *Re maggiore K.448*).

Ma interessante, oltre a quanto si è detto, fu la formula organizzativa che associava Brescia e Bergamo. Giacché un costume di cooperazione fra enti e comuni da sostituire al criterio competitivo vigente è da tempo che lo si va invocando, ma sino ad oggi quasi nessuno ha mostrato di volerlo adottare. Quel poco che si è riusciti sinora a promuovere riguarda il consorzio di un gruppo di Enti Lirici per l'attuazione di alcune iniziative comuni di realizzazione e di scambio, e l'associazione felicemente collaudata questo inverno di alcuni teatri emiliani. Ora anche il Festival Arturo Benedetti Michelangeli sembra voler imboccare questa via salutare. C'è da esserne lieti. Prendendo lo spunto da Mozart e dalle sue spedizioni italiane (vedi in merito la preziosa puntualizzazione di Claudio Sartori sulle soste bresciane del giovane salisburghese nel citato numero unico) vogliamo auspiciare che l'impresa di questo Festival abbia ad estendersi ad altri comuni circoscrivibili della Lombardia, del Veneto e dell'Emilia, fino a comprendere la stessa Milano.

PIERO SANTI

## La bibliografia non è un'opinione

Bianca Becherini ha pubblicato un lungo articolo sulla Dispensa 3ª del 1964 della *Bibliofilia*. S'intitola: *I Manoscritti e le stampe rare della Biblioteca del Conservatorio «L. Cherubini» di Firenze. Nuova catalogazione e reintegrazione*. Ma dobbiamo dire subito che non comprendiamo bene la ragione di questo nuovo catalogo né i principi cui si è ispirato. Nella premessa l'autrice dice di aver preso a modello il catalogo della biblioteca del Conservatorio di Firenze a suo tempo pubblicato dall'Associazione dei Musicologi Italiani limitando la propria revisione al capitolo «Musiche Madrigalesche», per il fatto che «dette opere sono le più richieste, sia per la consultazione come per le domande di microfilm». Ragione discutibile, ma ad ogni modo avremmo voluto vedere per ogni pezzo descritto dalla Becherini il dovuto riferimento al Catalogo precedente, annotando eventuali correzioni da apportarsi. I riferimenti al catalogo dell'Associazione dei Musicologi sono invece solamente saltuari e quanto agli indici nuovamente redatti nessun riferimento vi si trova ai precedenti indici del catalogo e nessuna giustificazione quindi è data delle varianti. Purtroppo però l'articolo in questione non depono favorevolmente dell'attenzione indispensabile in chi si accinge a lavori del genere.

Ma poiché non ci piace impiantare discussioni sull'argomento, preferiamo citare alcuni casi che ci hanno lasciato alquanto perplessi. A pag. 278 è descritto un manoscritto di madrigali dello Steffani che è indicato con la segnatura: 20.B.2866. Ma lo stesso manoscritto è segnalato nel catalogo della Associazione dei Musicologi con la segnatura: 20.B.2865. (pag. 253). Qualcuno sbaglia evidentemente, ma chi?

Nella stessa pagina si descrive una edizione di musiche di Le Heurteur (*Operum musicalium liber primus*, Parigi, Attaignant, 1545) e si commenta: *Non è segnalato in RISM*. Ora a parte il fatto che del RISM, cioè del Repertoire International des Sources Musicales, sono già stati pubblicati per lo meno quattro vo-

lumi, quindi bisognerebbe, citandolo, segnalare a quale volume ci si vuol riferire, si può sospettare che l'autrice pensi al volume che raccoglie le antologie a stampa dei secoli XVI-VII, curato da François Lesure. Ora poiché non risulta nemmeno dall'indice pubblicato dalla Becherini, che il volume di Le Heurteur sia un'antologia, cioè contenga per lo meno una composizione di autore diverso, ci domandiamo perché mai avrebbe dovuto essere segnalato nel RISM ed è lecito stupirsi che la Becherini sia andata a cercare un riferimento a questa opera dove proprio non poteva trovarlo. Lo stesso discorso vale per il volume di Machincourt (pag. 279).

Ma c'è ben di più. A pag. 283 si segnala l'esistenza di una ristampa del *Primo Libro di Madrigali d'Arcadelt* presso lo Scottò di Venezia nel 1545, aggiungendo: *N.B. La presente edizione non è ricordata dal Vogel, op. cit. e nemmeno in RISM*. La cosa al primo momento ci ha non poco sorpresi sia perché conosciamo l'accuratezza del Vogel, sia perché delle ristampe del volume dell'Arcadelt ci eravamo preoccupati al tempo della compilazione del primo volume del RISM. Abbiamo naturalmente scritto immediatamente al bibliotecario del Conservatorio di Firenze e la risposta sua non ha fatto che confermare le precedenti notizie: che cioè la ristampa non era del 1554, come detto dalla Becherini, ma del 1544, come la gentile signora potrà trovare segnalato nel Vogel e nel primo volume del RISM.

L'indice dei *Ricercari del Metallo* nell'edizione del 1614 (pag. 296) non concorda con quello pubblicato nella mia *Bibliografia della musica strumentale italiana*, che è assolutamente ignorata. Chi avrà ragione?

Insomma dobbiamo rammaricare che un elenco di manoscritti ed edizioni comparso in tribuna si autorevole si riveli alla fine un pericoloso equivoco capace di trarre in inganno chi non abbia i mezzi di controllare subito le affermazioni dell'autrice.

CLAUDIO SARTORI

## Meraviglie ed incognite dell'orecchio umano

Se vogliamo ammettere che l'occhio, secondo l'espressione di Leonardo «è superiore e principe fra gli altri sensi», dobbiamo, però, riconoscere che l'orecchio, per eccellenza di struttura e di funzione, segue a brevissima distanza. Esaminando l'orecchio ci avvediamo, infatti, che quanto più ne approfondiamo lo studio, tanto più ci è dato constatare che tutto è in esso meraviglioso. E' risaputo, fra l'altro, che le sensazioni uditive presentano una straordinaria potenza emotiva e, riferendoci alla musica, rammentiamo che essa è considerata da Lutero come il miglior refrigerio degli sconsolati: per essa il cuore si rasserena, si rinfra e si rinnova. Malgrado però gli straordinari progressi della scienza medica, non possiamo dire di conoscere, attualmente tutte le incognite della funzione uditiva; varie ed interessanti indagini sono tuttora in corso per accertare le più minute strutture dell'orecchio e la sua complessa funzione. Ciò può sembrare strano, ma occorre tener conto delle peculiari difficoltà che si presentano, specialmente nello studio dell'orecchio interno, organo quanto mai complicato e situato nella profondità dell'osso temporale. E' facile, quindi, spiegarsi perché, non conoscendosi le indispensabili basi anatomiche dell'orecchio umano, le prime cognizioni di acustica ebbero, per fondamento, delle indagini speculative e, fra queste, meritano di essere ricordati i concetti esposti nel *Timeo* da Platone (427-347 a.C.).

Innanzitutto è di fondamentale importanza il concetto secondo il quale il suono è originato dalle vibrazioni dell'aria; anzi, più precisamente, secondo Platone, il suono è una vibrazione che, dall'aria, viene trasmessa all'anima, attraverso gli orecchi e il cervello.

Segue, poi, un altro concetto, che è di grandissimo valore perché si riferisce all'essenza dell'armonia ed alla potenza emotiva, propria della musica. I suoni alti e bassi, provenienti dall'associazione di varie vibrazioni simultanee, possono così bene accordarsi fra di loro da infondere, nell'anima dell'ascoltante, una piacevole impressione uditiva unitaria. L'emozione prodotta da questi soavi accordi può essere di tal natura, da condurre l'anima a ravvisare in tali concentri l'ineffabile gioia dell'armonia divina.

Le vibrazioni provocate dall'armonia musicale sono paragonate, da Platone, ai movimenti emotivi della nostra anima ed ecco che, con questa speculazione filosofica, il geniale intuito di Platone precorre, a distanza di moltissimi secoli, la teoria della «risonanza» enunciata soltanto nel 1863 dal dott. Helmholtz. In proposito, giova rammentare che la nozione platonica sull'armonia mostra una chiara derivazione da Pitagora e dalla sua scuola (Alcmeone di Crotona).

Pitagora (nato a Samo circa nell'anno 572 a.C.) studiò a fondo i fenomeni acustici della corda vibrante e i fondamenti dell'armonia; a Pitagora, inoltre, spetta il merito della sua famosa concezione sul *numero*, inteso non soltanto come principio delle cose, ma anche come legge generale dell'ordinamento cosmico. Citiamo non a caso la dottrina pitagorica del numero, perché il filosofo Leibnitz a distanza di circa 20 secoli, ebbe appunto, a definire la musica come «un segreto esercizio aritmetico della nostra anima». In altri termini, la musica è discorso di suoni e, come tale, discorso di numeri. Pitagora, infine, ebbe per primo l'idea di adoperare la musica a scopo terapeutico, partendo dal principio che la «malattia» non ha altra causa che la rottura dell'armonia, esistente fra le varie parti ed organi che costituiscono il corpo umano. La musica, pertanto, essendo, nella sua essenza, una perfetta

espressione di armonia, può essere di giovamento all'ammalato, in quanto vale a ridonargli il perduto equilibrio fra le varie parti.

Ritornando ora alle ricerche anatomiche sull'orecchio, facciamo presente che i primi reali progressi furono compiuti soltanto verso la fine del 1400, a partire dall'epoca del rinascimento, cioè, dal periodo in cui fu generalmente sentita la necessità di far « rinascere » il prezioso patrimonio della cultura greco-romana. Coll'affermarsi di questa grandiosa rivolta spirituale, sorse anche il desiderio di condurre delle sistematiche indagini di anatomia, per poter approfondire, su basi scientifiche, le vecchie cognizioni sulla « fabbrica » del corpo umano.

In questo periodo rinascimentale, di effettiva rinascita per l'anatomia, meritano una speciale segnalazione gli studiosi italiani e, particolarmente, Gabriele Falloppio (1523-1562) e Bartolomeo Eustachio (1510-1574).

Giunti a questo punto pensiamo non sia superfluo, per bene intenderci, dare una succinta descrizione dell'apparato uditivo. Si distinguono, in questo apparato, 3 parti: l'orecchio esterno, l'orecchio medio e l'orecchio interno.

1) *L'orecchio esterno*, a sua volta, risulta costituito: dal padiglione, che a guisa d'imbuto raccoglie le vibrazioni, convogliandole all'interno, e dal condotto uditivo esterno, che è chiuso dalla membrana del timpano, verso l'orecchio medio.

2) *L'orecchio medio* è una cavità ossea, che si trova all'interno dell'osso temporale, e che è separata dall'orecchio esterno mediante la membrana del timpano. Questa cavità, inoltre, comunica con la faringe attraverso un piccolo canale, detto « tromba di Eustachio ».

La membrana del timpano è foggata a cono eccentrico ed è una membrana a tensione variabile, sotto l'azione di un piccolo muscolo (muscolo del martello). Giova notare, inoltre, che la membrana del timpano è atta a vibrare per quantità di energia estremamente piccole, e le sue vibrazioni sono favorite dall'equilibrio della pressione aerea, data, appunto, la libera comunicazione esistente fra la cavità del timpano e la faringe (tromba di Eustachio). All'interno della cavità del timpano esistono, poi, 4 ossicini, aderenti fra loro e formanti una catena, così da costituire un tutto unico e solidale. Questi ossicini, in omaggio alla loro forma, vengono chiamati: martello, incudine, osso lenticolare e staffa. La catena degli ossicini, ripetiamo, forma un complesso ininterrotto, fra la membrana del timpano e la membrana della finestra ovale, che mette in comunicazione la cavità del timpano con l'orecchio interno.

In conclusione, le vibrazioni della membrana timpanica sono quasi totalmente concentrate sulla catena degli ossicini, la quale funziona come una leva a gomito e, quindi, come un apparecchio trasmettitore delle vibrazioni alla membrana della finestra ovale. Ora, la membrana della finestra ovale, e la « staffa » che vi si applica, svolgono una funzione fondamentale per l'audizione.

Riassumendo, possiamo dire che l'orecchio esterno e l'orecchio medio funzionano da « apparecchio di trasmissione »; essi, infatti, raccolgono le vibrazioni dell'aria e le trasmettono, più o meno rinforzate, all'orecchio interno, attraverso la finestra ovale.

3) *L'orecchio interno* costituisce la parte fondamentale dell'apparecchio uditivo, formando, appunto, « l'apparecchio di ricezione ». Mentre per ciò che riguarda l'apparecchio di trasmissione ogni particolare è ormai ben chiaro, non altrettanto si può dire per l'orecchio interno che, per la sua complicità, ha ricevuto anche il nome di « labirinto ». Le difficoltà incontrate nello studio dell'orecchio interno spiegano perchè le scoperte, concernenti questa porzione dell'apparato uditivo, siano piuttosto recenti; esse sono merito di tre illustri medici italiani: Domenico Cotugno (1736-1822), Antonio Scarpa (1752-1832) e Alfonso Corti (1822-1876).

Per sommi capi rammenteremo che, nell'orecchio interno, sono contenuti due organi di estrema importanza: i 3 « canali semicircolari », disposti secondo le 3 dimensioni dello spazio e destinati al senso dell'equilibrio del corpo,

e la « chiocciola », che rappresenta la parte essenziale per la funzione uditiva, contenendo l'« organo del Corti », che adempie, appunto, alla funzione specifica di ricevere le vibrazioni sonore.

Come si vede, a rivelarci il mistero della funzione uditiva sono stati, per la maggior parte, degli studiosi italiani e ciascuno, in seguito a numerose, pazienti e geniali ricerche, ha apportato un contributo prezioso. Così, ad esempio, il Cotugno pubblicò, a Napoli nel 1760, una celebre dissertazione sulle sue originali indagini riguardanti la scoperta del liquido endo-labirintico. Lo Scarpa perfezionò la teoria di Cotugno sulla funzione uditiva, scoprì la presenza del labirinto membranoso e descrisse il tragitto del nervo acustico dall'orecchio interno al cervello. Al Corti si deve la scoperta dell'organo spirale (organo del Corti), che si trova sulla membrana basale della rampa media della chiocciola. La scoperta del Corti fu possibile grazie ai moderni metodi di colorazione dei tessuti; egli lavorava allora (1851) all'Università di Zurigo col prof. Kolliker e la sua scoperta ebbe risonanza mondiale.

E' doveroso, in proposito, far rilevare che il Cotugno, grazie al suo geniale intuito scientifico, non esitò ad affermare, già 90 anni prima della scoperta del Corti, che l'intero meccanismo della ricezione dei suoni risiede nei movimenti trasmessi al liquido labirintico e nella funzione specifica della lamina spirale della chiocciola.

Il Cotugno scriveva, infatti: « ... Come all'emissione di un suono, si osserva che, fra tutte le corde del cembalo, una sola trema, cioè, quella che sta all'unisono col suono dato, così, per ciascun suono dato, dentro la coclea (che è il nostro cembalo), si ha una corrispondente ed appropriata corda unisona, la quale, tremando in maniera unisona, fornisce all'anima la distinzione del suono ». Ora, dentro la « coclea » (o chiocciola), e più precisamente nel canale di essa (canale cocleare) si trova l'organo del Corti che, per quanto piccolo, si compone di varie parti.

Per noi è sufficiente sapere che la membrana basilare, su cui riposa l'organo del Corti, contiene delle fibre trasversali vicine che, a seconda della lunghezza e della tensione, sono adatte a vibrare per azione di suoni più o meno alti. Se si tratta di un suono « complesso », una fibra viene interessata dal suono fondamentale, le altre fibre vibrano per i suoni armonici che l'accompagnano. Come è ben noto, questi armonici variano secondo la sorgente sonora e determinano, nell'insieme, il « timbro » del suono.

In conclusione, queste fibre trasversali, che secondo il Retzius sono in numero di 24.000, funzionano come altrettante corde di pianoforte; le cellule del Corti, invece, rappresentano le vere cellule sensoriali, che trasmettono lo stimolo ai centri nervosi.

Al medico e fisico H. Helmholtz (1821-1894) va riconosciuto il merito di aver stabilito che le fibre elastiche dell'organo del Corti funzionano da « risuonatori »; ognuna di tali fibre è capace, cioè, di mettersi a vibrare soltanto per suoni caratterizzati da una frequenza di vibrazioni, che corrisponde precisamente al suo periodo. Una ben chiara prova dimostrativa sul comportamento di questi risuonatori si può ottenere ripetendo il ben noto esperimento fisico dei diapason, che, per brevità di spazio, omettiamo di descrivere.

Come abbiamo accennato, la classica teoria di Cotugno-Helmholtz si basa sul principio della risonanza e della selezione periferica dei suoni. Col progredire degli studi, e col perfezionamento tecnico dei metodi di ricerche, molti aggiornamenti sono stati apportati alla teoria classica; basterà accennare alle indagini di elettrofisiologia sulla funzione uditiva ed agli esami col microscopio elettronico. Tuttavia non possiamo affermare che siano stati chiariti tutti i punti oscuri; molti misteri persistono tuttora.

Comunque, un fatto è certo ed è che l'analisi dei suoni resta sempre una funzione del cervello e non una selezione periferica. L'analisi cocleare è soltanto approssimativa, mentre l'analisi definitiva spetta ai centri nervosi superiori. Il nostro cervello, pertanto, controlla, come sempre, ogni fase, anche la più periferica, delle nostre percezioni; ciò ha valore *in modo speciale* per la musica che, a buon diritto, è stata chiamata la « spiritualissima » fra tutte le arti.

## Musica e Musicisti

### L'Opera in Italia

\* La SCALA ha concluso la sua stagione operistica con la ripresa del *Simon Boccanegra*, a partire dal 10 maggio, diretto da Gianandrea Gavazzeni. Tra gli interpreti principali: il protagonista Giangiacomo Guelfi e il basso Nicolai Ghiurov (*Fiesco*), Gabriella Tucci (*Amelia*), Bruno Prevedi (*Gabriele Adorno*) e Rolando Panerai (*Paolo*). La regia era di Margherita Wallmann con scene di Nicola Benoît. Ultimo spettacolo della stagione: una serata di balletti con la novità per l'Italia *La Dame à la licorne* di Jean Cocteau con musica di Jacques Chailley.

Anche la PICCOLA SCALA ha concluso la stagione con *Così fan tutte*, diretta da Nino Sanzogno, con regia di Maner Luadi e scene di Eugene Berman. Fra gli interpreti: Biancamaria Casoni (*Dorabella*), Luigi Alva (*Ferrando*), Vladimir Ganzaroli (*Guglielmo*), Mariella Adani (*Despina*) e Sesto Bruscantini (*Don Alfonso*).

\* Al TEATRO DELL'OPERA DI ROMA un solo spettacolo ha riunito: *Il Contrabbasso* di Valentino Bucchi, diretto da Piero Bellugi, con regia di Filippo Crivelli, interpretato da Italo Tajo, Emilia Ravaglia, Lorenzo Gaetani e Angelo Marchiandi; *Die Glückliche Hand* di Schönberg, pure diretta da Piero Bellugi, con regia di Luigi Rognoni, interpretata da Peter Albrecht, Brenda Hamlyn e Mario Bini; e infine *L'Uccello di fuoco* di Stravinski, diretto da Pier Luigi Urbini, con la coreografia di Michel Fokine riprodotta da Ronald Hynd. Le scene e costumi erano rispettivamente di Attilio Colonnello, di Schönberg e di Nathalie Gontcharova.

\* Il MAGGIO MUSICALE FIORENTINO è stato inaugurato dalla *Gazza ladra* di Rossini, diretta da Bruno Bartoletti e interpretata da Nicoletta Panni (*Ninetta*), Cesare Valletti (*Giannetto*), Anna Maria Rota (*Pippo*), Paolo Washington (*Podestà*) e Paolo Montarsolo (*Fernando*).

La regia era di Carlo Maestrini, la coreografia di Nives Poli e le scene e i costumi di Emanuele Luzzati.

\* Una nuova edizione di *Maria Antonietta* di Terenzio Gargiulo è stata allestita alla fine di aprile al SAN CARLO DI NAPOLI. Ha diretto Franco Capuana, con la regia di Aldo Mirabella Vassallo. Fra gli interpreti: Orianna Santunione, Mirto Picchi e Antonio Venturi.

### L'Opera all'estero

\* *Alissa*, la nuova opera di Raffaello de Banfield, è stata eseguita con grande successo nel GRAND THÉÂTRE DI GINEVRA il 14 maggio, diretta da Gianfranco Rivoli, con regia di Marcel Lamy. Fra gli interpreti: Virginia Zeani, Denise Scharley e Kostas Paskalis.

\* La traduzione tedesca dei *Puritani* di Bellini, a cura di Heribert Esser e Helmuth Matiassek, è stata rappresentata a BRAUNSCHWEIG il 27 maggio scorso, con la direzione di Heribert Esser, la regia di Federik Mirdita e le scene di Matthias Kralj.

\* L'ultima stagione nella vecchia sede del METROPOLITAN verrà inaugurata il 27 settembre 1965 dal *Faust*, diretto da Georges Prêtre, interpretato da Nicolai Gedda, Gabriella Tucci e Cesare Siepi. La regia sarà di Jean-Louis Barrault. Seguirà l'edizione inglese della *Regina di spade*, diretta da Thomas Schippers, con regia di Henry Butler, scene di Robert O'Hear, interpretata da Teresa Stratas, Rosalind Elias, Regina Resnik e Jon Vickers. Nel marzo 1966 Wolfgang Windgassen e Birgit Nilsson interpreteranno *Tannhäuser*.

\* Nel corso del Maggio Musicale 1965 di SCHWETZINGEN l'Opera Bavarese di Stato ha rappresentato *La Scala di seta* di Rossini e la farsa musicale *Il Testamento della zia Carolina* di Nino Rousel, mentre il TEATRO MASSIMO DI PALERMO ha allestito *Il Matrimonio segreto* di Cimarosa.

\* Il MAGGIO DI VERSAILLES è stato inaugurato da *Le Médecin malgré lui*, opera comica poco nota di Gounod, diretta da Jean-Claude Hartemann.

\* Al TEATRO DELLA MONNAIE DI BRUXELLES è stata rappresentata l'edizione francese di *Lulù* di Alban Berg, interpretata da Evelyn Lear (*Lulù*) e Toni Blankenheim (*Dott. Schön*).

\* La prima esecuzione dell'opera *La Mort de Don Juan*, del compositore polacco Roman Palester, ha avuto luogo a RADIO BRUXELLES. (N. K.-M.)

\* *Moll Flanders*, la prima opera scritta da Heinz Pauels di Colonia, sarà eseguita prossimamente al TEATRO DI SAARBRUCK. (N. K.-M.)

\* Per il FESTIVAL DI SALISBURGO 1966 Hans Werner Henze sta scrivendo l'opera *I Bassaridi*, su libretto di Whyntan Hugh Anden e Chester Kallman. Henze ha pure scritto due opere brevi (*Un Medico di campagna* e *La Fine del mondo*), che saranno allestite nel prossimo ottobre a Francoforte. (N. K.-M.)

### Il Balletto

\* Alla fine di agosto, nel quadro del FESTIVAL DI SALISBURGO, avrà luogo la prima rappresentazione europea del balletto *Bugaku* di Toshiro Mayuzumi, con coreografia di Georges Balanchine, affidata al New York City Ballet.

\* Al THÉÂTRE NATIONAL DI BRUXELLES ha avuto luogo la prima rappresentazione di *Masques ostendais*, balletto mimato ispirato ai quadri di James Ensor, con musica di Yvan Dailly. (N. K.-M.)

\* Sotto l'egida della Società Filarmónica di Bruxelles e dell'A.D.A.C., il Balletto Georgiano si è esibito in tutte le città del Belgio, rappresentando spettacoli folcloristici della Russia meridionale. (N. K.-M.)

\* Il Ballet *du XX<sup>e</sup> Siècle* del Teatro della Monnaie di Bruxelles, sta compiendo una tournée a Monaco, nella Germania orientale, a Berlino-Est, a Lipsia, a Bordeaux, in Spagna, Portogallo e Tunisia. La direzione è affidata a Guy Barbier e Hendrik Diels. (N. K.-M.)

\* Una collaborazione artistica si è stabilita tra la Spagna e la Russia, grazie alla quale il Balletto Flamenco di Antonio sta compiendo in Russia una lunga tournée dal 18 maggio. Come scambio i balletti Kirov di Leningrado e

Bolscioi di Mosca parteciperanno a molti festival spagnoli. (N. K.-M.)

\* Il Balletto del Bolscioi di Mosca dal 10 maggio sta effettuando una tournée a Belgrado, Lubiana, Zagabria, Vienna e Budapest, rappresentando *Gisella* e i balletti moderni *Il Cavallino gobbo* di Rodion Chedrine e *La Leggenda dell'Amore* di Arif Melikov. (N. K.-M.)

\* *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi è stato rappresentato in versione coreografica di Erich Walter al TEATRO DI DUISBURG. (N. K.-M.)

### Musica da Concerto

\* Per i prossimi mesi di luglio e agosto l'AIDEM organizza a Firenze la XV stagione delle Serate Musicali Fiorentine. Il programma annuncia concerti diretti da Herbert Albert, Carlo Zecchi, Bernhard Paumgartner, Hans Haug, Peter Maag, Pietro Argento, Orlando Barera, Samo Hubad, Fabien Seiwitsky, Nino Bonavolontà, Laszlo Somogyi, Tibor Paul, Graziano Mandozzi, Carmen Campori e Aldo Faldi. Si esibiranno i solisti: Ruben Liefschitz, Eduard Del Pueyo, Aldo Redditi, Perpich-Passaglia, Alessandro Specchi, Pier Narciso Masi, Ruben Gonzalez, Elisabetta Barbato e Lidia Rocchetti. La parte orchestrale sarà sostenuta dall'Orchestra Sinfonica di Palazzo Pitti.

\* L'Istituzione dei Concerti dell'Accademia di Santa Cecilia ha pubblicato il programma della stagione estiva 1965 alla BASILICA DI MASSENZIO IN ROMA. Il calendario, dal 25 giugno al 13 agosto, comprende concerti diretti da Fernando Previtali, direttore stabile e consulente artistico, Pierluigi Urbini, Eliahu Inbal, Antonio Pedrotti, Roberto Lupi, Carlo Zecchi, Bruno Martinotti, Piero Gamba, Peter Maag, Robert Zeller, Armando Gatto, Eduard Van Remoortel, George Sebastian e Laszlo Somogyi. Parteciperanno i solisti: Franco Mannino, Pietro Scarpini, il duo Conter, Eduardo Del Pueyo, Marisa Candeloro, Alessandro Specchi, Gloria Lanni e Chiara Alberta Pastorelli. L'orchestra sarà l'Orchestra Stabile dell'Accademia, cui si unirà il Coro dell'Accademia, diretto da Gino Nucci.

\* Carlo Zecchi, che tanti successi raccolse già a Berlino come pianista, vi è stato ora salutato anche quale eccellente direttore. In uno dei concerti dell'Orchestra Sinfonica della Radio

egli ha fatto ascoltare una sinfonia di Mozart e la *Quarta* di Schumann, salutato dalle ovazioni del pubblico. Molto apprezzati da tutta la critica berlinese sono stati l'Orchestra da Camera dell'Angelicum di Milano, il suo direttore Alberto Zedda e il solista Franco Gulli che ha eseguito, con classica purezza di stile, il concerto in sol maggiore di Mozart. Un interessante programma ha diretto Massimo Freccia al Palazzo della Radio: un coro liturgico di Perotinus del 1200 e il poema sinfonico *Marsyas* di Dallapiccola, nuovo per Berlino. Un ottimo successo personale, come direttore e come autore, ha riportato Goffredo Petrassi dirigendo, fra l'altro, il suo *Quinto Concerto per Orchestra*, che i Filarmonici hanno eseguito con una perfezione tecnica pari all'entusiastica partecipazione. In un primo concerto, nel Padiglione inglese, e in un secondo, alla sede del Comitato berlinese della Dante Alighieri, è stato vivamente applaudito il chitarrista Bruno Tonazzi di Trieste, eccezionale virtuoso del suo strumento e interprete di squisita sensibilità musicale.

\* Da quindici anni la piccola città di Marlboro, nello Stato di Vermont (USA) ospita ogni estate un gruppo di concertisti di fama internazionale, che si dedicano alla musica d'insieme, nelle più svariate formazioni, spazianti dal Duo all'orchestra da camera. L'iniziativa, che ebbe a promotori Adolf Busch e Rudolf Serkin, ha condotto a un regolare festival musicale e alla formazione di un'orchestra che a celebrazione del quindicesimo anno di attività svolgerà nei prossimi mesi la sua prima *tournee* europea.

L'orchestra dei solisti di Marlboro, la cui direzione artistica è affidata a Rudolf Serkin, sarà ospite dei principali festival d'Europa e, in Italia, delle Settimane Musicali di Stresa, ove eseguirà, la sera di martedì 7 settembre, la sinfonia detta della *Passione* di Haydn, l'*Idillio di Sigfrido* di Wagner, la composizione *Dolmen* del nord-americano Ben Weber (nuova per l'Italia) e il *Triplo Concerto* di Beethoven, con la partecipazione del pianista Rudolf Serkin, del violinista Jaime Laredo e del cellista Leslie Parnas, sotto la direzione di Alexander Schneider.

\* La prima esecuzione della *Quarta Sinfonia* di Charles Ives è stata diretta da Stokovski, a capo dell'American Symphony Orchestra. È stato coadiu-

vato da José Serebrier e da David Katz, che hanno diretto qualche passo alternandosi con Stokovski. (N. K.-M.)

## Festival

\* L'ottava edizione del FESTIVAL DEI DUE MONDI si svolgerà a Spoleto dal 24 giugno al 18 luglio. Per la serata inaugurale Thomas Schippers dirigerà e curerà la regia dell'*Otello* di Verdi, con scene e costumi di Tony Walton, affidandone l'interpretazione a giovani cantanti, fra cui il tenore Tito Del Bianco. Jerome Robbins invece curerà un nuovo allestimento dell'*Histoire du soldat* di Stravinski, diretta da Edo de Waart; secondo spettacolo della serata sarà *Partita a pugni* di Vieri Tosatti, con regia di Mauro Bolognini. Tre compagnie di balletto illustreranno il balletto contemporaneo: il New York City Ballet, il Balletto del Teatro Statale di Stoccarda e la Compagnia folcloristica Kolo di Belgrado. Rappresenteranno, tra l'altro, *Romeo e Giulietta* di Prokofiev, con coreografia di John Cranko e scene di Jurgen Rose. Sono previsti inoltre un concerto dello Smith-Princeton Chamber Chorus e i tradizionali concerti da camera di mezzogiorno. Come concerto di chiusura in Piazza del Duomo, Schippers dirigerà l'oratorio *Elias* di Mendelssohn, con il coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, diretto da Gino Nucci. Si annunciano ancora spettacoli di prosa, films e una mostra di pittori americani.

\* La presidenza di Gramscio dell'Unione Autori, Compositori ed Orchestrali e la segreteria onorifica di Catania indicano per il 24-26 settembre il 1° FESTIVAL «CITTÀ DI CATANIA» (Tre giorni della Canzone Italiana), cui possono partecipare autori e compositori italiani e stranieri con solo testo letterario, con sola composizione musicale oppure con canzone completa di musica e versi. I lavori debbono essere redatti in lingua italiana, inediti e originali e dovranno pervenire entro il 25 giugno.

\* Dal 30 maggio all'11 giugno si è svolto a San Juan, Portorico, il nono FESTIVAL CASALS. Nell'Auditorium dell'Università di Portorico sono stati tenuti sette concerti, l'orchestra dei quali era diretta da Pablo Casals, Alexander Schneider e Leonard Bernstein. Il Coro del Conservatorio di Portorico era diretto da Sergije Rainis. Fra i solisti si

sono esibiti: Pablo Casals, Arthur Rubinstein, Yehudi Menuhin, Leonard Bernstein, Maureen Forrester, Leopold Simoneau, Mieczyslaw Horszowski, John Barrows, Alexander Schneider, Olga Iglesias e Justino Diaz. Sono state eseguite musiche di Vivaldi, Mozart, Brahms, Beethoven, Schumann, Bach e Händel.

\* Il XVI FESTIVAL DI DUBROVNIK offrirà quest'estate un ricco programma. Fra le attrazioni più interessanti è la partecipazione di un complesso operistico italiano, che rappresenterà *Le Cantatrici villane* di V. Fioravanti, e la partecipazione del complesso americano New York City Ballet con sei recite. Sono previsti i concerti sinfonici delle Filarmoniche di Zagabria, Lubiana e di Dubrovnik, come pure della Staatskapelle di Dresda sotto la direzione di Kurt Sanderling. Fra i complessi da camera prenderanno parte al Festival i quartetti Borodin di Mosca e Smetana di Praga. Fra i direttori di orchestre parteciperanno: Lovro von Matačić, Igor Markević, Kurt Sanderling e gli jugoslavi Zdravković, Hubad, Danon, Horvat e Simić. Si annuncia il concorso di solisti vocali e strumentali: Claudio Arrau, Victor Braun, Leonid Kogan, Laurence Dutoit, Antonio Dermotta, Mattiwilde Dobbs, Zuzana Ruzickova, Henryk Szering, Annerose Schmidt, Adelheid York. Inoltre avranno luogo anche due corsi di specializzazione, uno per violino di Henryk Szering, e uno per flauto di André Nicolet. Il programma prevede anche tre grandi esecuzioni vocali-instrumentali: *La Messa in si-minore* di Bach, l'oratorio *Le quattro stagioni* di Haydn, e *Carmina burana* di Orff. Il Festival si svolge, come al solito, dal 10 luglio al 24 agosto.

\* Il FESTIVAL D'ISRAELE 1965 si svolgerà dal 25 luglio al 28 agosto. Il programma comprende la rappresentazione folcloristica *The Amen corner* di James Baldwin, spettacoli del New York City Ballet e della Compagnia di Danze Batševa, diretta da Martha Graham, e concerti dell'Orchestra Filarmonica Israeliana e dell'Orchestra Marlboro, diretti da Rudolf Serkin, Sergiu Celibidache, Thomas Schippers e Gary Bertini, nonché dei cori Rinat, coro da camera israeliano, del Coro da Camera di Haifa e del Coro della Kol Israel. Subito dopo la conclusione del Festival, 44 arpisti di 15 diversi paesi parteciperanno a Gerusalemme al III Con-

corso Internazionale d'Arpa, che avrà luogo dal 2 al 13 settembre. L'Italia sarà rappresentata da Annamaria Restani di Piacenza, Nicola Giachetti di Firenze e Banca Maria Monteverde Amadori di Pesaro.

\* Il municipio di Lubecca si è fatto promotore di un festival di nuovo genere, diretto da Gerd Albrecht. È dedicato esclusivamente a composizioni di musicisti contemporanei, i quali si riservano il diritto di illustrarle volta a volta. Sono stati eseguiti, fra l'altro, *Concerto per quattro* del polacco Włodzimirski Kontonski, il *Concerto per orchestra* del francese La Motte e la musica d'officina *De Metalli* dello svizzero Jürg Wittenbach.

\* La XX° PRIMAVERA MUSICALE PRAGHESE si è inaugurata il 12 maggio con l'esecuzione del poema sinfonico *La mia patria* di Smetana. Fra gli spettacoli teatrali sono state eseguite: *Aida*, *Don Carlos*, *Tosca*, *Peter Grimes* di Britten, *Jolanta* di G. Sullivan e *The Rake's progress* di Stravinski.

\* Il FESTIVAL 1965 nel piccolo teatro dei Principi di Chimay, in Belgio, annuncia i concerti del duo di chitarra Prest-Lagya, dei Solisti di Zagabria, dell'orchestra da camera Paul Kuntz di Parigi, dei Solisti di Bruxelles, della Società Cameristica di Lugano e del pianista Jean Paul Sevilla. (N. K.-M.)

\* Al FESTIVAL D'OSTENDA parteciperanno il Balletto Paul Taylor, il Balletto russo Irina Grjebina di New York, il Ballet du XX° Siècle, l'orchestra della Radio Bavarese, quella della Radio Belga, la Filarmonia d'Anversa e i solisti Jacques Genty, Arthur Grumiaux, Régine Crespin, Julius Katchen, Aldo Ciccolini ed Eugenio Ferrandi. La compagnia del festival di Aix-en-Provence rappresenterà *Il Barbiere di Siviglia*.

(N. K.-M.)

\* Anche quest'anno Arthur Grumiaux ha assunto la direzione del festival di musica da camera che si svolge in agosto nell'Abbazia di Stavelot (Ardenne belghe). Vi si esibiranno l'orchestra J. G. Paillard di Parigi, i Solisti di Liegi, Arthur Grumiaux, il pianista Andrzej Wasowski, J. P. Rampal, R. Veyron-Lacroix e Aldo Ciccolini. (N. K.-M.)

\* Al FESTIVAL DI STRASBURGO il 24 giugno l'Orchestra di Strasburgo ha eseguito per la prima volta la *Seconda Sinfonia* di Marcel Landowski. (N. K.-M.)

\* Al FESTIVAL DI AIX-EN-PROVENCE, dall'11 luglio al 1° agosto, verranno eseguite: *Il Fauto magico*, *Così fan tutte*, *Orfeo* di Monteverdi, *Il Barbiere di Siviglia* di Rossini e *Histoire du soldat* di Stravinski. Si avranno anche concerti dello Smith-Princeton Chorus, dei Musici, del Domaine Musical di Parigi, di Byron Janis e di Igor Oistrakh. Verranno eseguite la *Messa di Requiem* di Verdi e la *Messa dell'incoronazione* di Mozart.

(N. K.-M.)

\* Al FESTIVAL MUSICALE E TEATRALE MESSIDOR DI TOLOSA (dal 12 giugno al 4 luglio) Sanson François ha eseguito per la prima volta *Concert de chambre* di Darius Milhaud. (N. K.-M.)

\* Nel FESTIVAL FRANCO-AMERICANO che si svolgerà a New York dal 14 al 31 luglio la Francia sarà rappresentata da Robert Casadesus, Zino Francescatti, Philippe Entremont, Jennie Tourel, Richard Verreault, Gaby e Jean Casadesus, Charles Munch e Darius Milhaud. Per l'America saranno invece presenti Aaron Copland, Leonard Bernstein, Duke Ellington. I Casadesus eseguiranno per la prima volta il *Concerto per tre pianoforti* di Robert Casadesus. Saranno eseguite inoltre musiche di Debussy, Poulenc, Ravel, Saint-Saëns, Fauré, Chausson, Berlioz, Boulez, Varèse, Milhaud, Messiaen, Bernstein, Carter, Ives, Foss, Barber, Kirchner, Copland, Schuman, Harris, MacDowell ed Ellington.

(N. K.-M.)

### Asterischi

\* Il dottor Antonio Ghiringhelli è stato festeggiato alla Scala per il ventennio della sua sovrintendenza al teatro, alla presenza del sindaco di Milano, prof. Bucalossi. I dipendenti del teatro gli hanno donato una targa d'oro e il loro rappresentante Mazzoni ha tenuto il discorso commemorativo e affettuoso, al quale ha risposto il festeggiato, ringraziando e parlando dei piani per il futuro.

\* Il maestro Carlo Felice Cillario, dopo aver diretto in giugno al Teatro Zarzuela di Madrid *Gianni Schicchi*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* e *La Voce in off* di Montsalvatje, passerà in luglio all'Università di Stanford in California per dirigervi *Così fan tutte*, *La Serva padrona*, *Livietta e Tracollo*, e *L'Isola dei pazzi* del Duni. Nell'agosto dirigerà al Gistedfodd Festival nel Gal-

les la *Messa di Requiem* di Verdi, fino al 15 settembre a Città del Messico *Otello*, *Falstaff* e *Carmen*, quindi dall'ottobre al dicembre sarà a Chicago per dirigere alla Lyric Opera *Aida*, *Bohème* e *Madama Butterfly*. Nel dicembre dirigerà a New York *Roberto Devereux* di Donizetti e infine, nel gennaio del 1966, dirigerà a Barcellona *Trovatore* e *Tosca*.

\* A Sori (Genova), il 5 giugno si è spento Carmine Guarino, compositore, pittore e poeta. Diplomato a Napoli, violinista della Scala, direttore in Svizzera, stimato da Toscanini, lascia una produzione notevole di opere, balletti, pezzi sinfonici e da camera.

\* L'Orchestre National de Belgique, diretta da Cluytens, ha compiuto, da maggio a giugno, una tournée in Spagna e Portogallo, dando concerti a San Sebastiano, Santander, Pamplona, Bilbao, Vittoria, Madrid, Saragozza, Aveiro, Porto e Lisbona. (N. K.-M.)

\* A Pechino si sta lanciando una crociata contro la musica borghese occidentale, che accomuna Beethoven, Mozart, i Beatles e il jazz. Si incitano i musicofili a rivolgersi alla produzione nazionale e rivoluzionaria, mentre il celebre critico Li Ling, autore di scritti in favore dei classici occidentali, è caduto in disgrazia. (N. K.-M.)

\* Il violinista Leonida Kogan ha ottenuto in Russia il Premio Lenin.

(N. K.-M.)

\* Martha Graham ha ottenuto il Premio Aspen di 30.000 dollari. (N. K.-M.)

\* Benjamin Britten è stato decorato dalla Regina dell'Ordine al Merito.

(N. K.-M.)

\* *Tamkass of the four seasons*, nuova cantata di Alan Rawsthorne, sarà eseguita per la prima volta al Festival di Londra. (N. K.-M.)

\* Le corali di 20 università di 14 Paesi prenderanno parte in settembre al Festival Internazionale delle Corali Universitarie al Centre Lincoln di New York. Vengono dalla Francia, dalla Spagna, dal Portogallo, dalla Svezia, dalla Germania e dall'U.R.S.S. e tutte insieme eseguiranno il celebre *Gaudeamus igitur*. (N. K.-M.)

\* Oliviero De Fabritiis nella prossima stagione dirigerà *Simon Boccanegra* al Covent Garden.

## Concorsi nazionali e internazionali

### ESITI

La giuria del VI « Prix de Composition Musicale Prince Ranier III de Monaco » si è riunita a Montecarlo dal 27 aprile al 7 maggio 1965, sotto la presidenza di Georges Auric. Essa era formata da Nadia Boulanger, Roland-Manuel, Vagn Holmboe, Alexei Haieff, Lennox Berkeley, Virgilio Mortari, Zygmunt Mycielski, Dag Wiren e Conrad Beck.

Dopo aver esaminato 290 composizioni la giuria ha reso noto i risultati:

**Musica da camera:** Premio al *Quartetto per archi* di Fernando Lopes-Graça (Portogallo). Menzioni speciali ai *Canti antichi* di Romuald Twardowski (Polonia), ai *Canti da Estravagario di P. Neruda* per voce maschile, oboe e trio d'archi di Armando Gentilucci (Italia) e a *Gitanjali* di Patric Standford (Gran Bretagna).

**Musica sinfonica:** Premio non assegnato. Menzioni alla cantata *Caino e Abele*, per voci soliste e orchestra, di John Kenneth Tavener (Gran Bretagna); a *Metamorphosen und Fuge* di Hans Berthold (Germania) e alla *Terza sinfonia alla memoria di Kennedy* di Tadeusz Natanson (Polonia).

**Musica scenica:** Premio al balletto *Les Statues du sorcier* del polacco Twardowski, già segnalato nella sezione « musica da camera ».

La commissione giudicatrice del XVI Concorso Giovani Cantanti Lirici 1965 ha deliberato di ammettere al « Corso di preparazione », che precede l'eventuale esordio nell'annuale stagione lirica di avviamento, i soprani Paola Bagnasco, Renza Canepa, Adina Ceriali, Fulvia Ciano, Nadi Ghirardi, Chiara Rasa e Gabriella Ravazzi; i mezzosoprani Gabriella Azzi e Gloria Foglizzo; i tenori Antonio Ceccarelli, Edmondo Ruisi, Ernesto Savoldi e Bernardino Trotta; i baritoni Luigi Cibin, Claudio Giombi e Antonio Rigato; e i bassi Ferdinando Meret e Maurizio Pozzati.

Al 2° Concorso Internazionale di Composizione di Musica per Balletto non è stato assegnato il primo premio. Il 2° è andato a *L'Ecole des Pickpockets* di Louis Belaubre e il 3° a *Symphonie de danses* di Jean-Gay Bailly. (N. K.-M.)

### BANDI

Il Comune di Enna bandisce il 3° Concorso Internazionale Musicale « F. P. Neglia » per pianisti e per cantanti lirici di ogni paese. Le domande di ammissione dovranno pervenire entro il 10 luglio 1965 al Sindaco di Enna. Le prove di concorso avranno luogo in Enna dal 15 al 18 luglio. Ai due primi classificati delle due categorie verranno corrisposti premi di L. 250.000 e di L. 150.000; ai classificati al 3°, 4° e 5° posto sarà versato, a titolo di rimborso spese, un contributo di L. 20.000. Tra i pezzi d'obbligo del concorso sono composizioni di Francesco Paolo Neglia.

Il 2° Concorso internazionale pianistico di Saint-Hubert (Ardenne) si svolgerà dal 5 al 24 luglio, sotto la direzione della signora F. Valensi. Corsi particolari saranno tenuti da Jacques Genty di Bruxelles, Jeanine Bonjean di Parigi e Fr. Valdambri di Vienna. (N. K.-M.)

Dal 10 al 22 luglio si svolgerà a Varna, sul Mar Nero, il 2° Concorso Internazionale di Balletto, la cui commissione è presieduta da Galina Ulanova. (N. K.-M.)

Il 27° Concorso Internazionale di Ginevra, consacrato al pianoforte, al violino, al canto, al clavicembalo e al corno, si svolgerà dal 18 settembre al 2 ottobre. Termine d'iscrizione: 1° luglio. (N. K.-M.)

In Finlandia, per il centenario della nascita di Sibelius, dal 23 novembre al 4 dicembre 1965 si svolgerà un concorso internazionale di violino. (N. K.-M.)

Per il 1966 è indetto il Premio Oscar Esplà, di composizione, a Madrid. Si accettano: sinfonie, suites, poemi, concerti per uno o più strumenti. (N. K.-M.)

## Nuove musiche

**Giovanni Giuseppe Cambini: Concerto in si bemolle maggiore - Op. XV, n. 1, per pianoforte e archi, con oboi e corni ad libitum.** Revisione di Guglielmo Barblan. Milano, Ricordi, 1964 (Partitura e trascrizione per 2 pianoforti). Collezione « Antica musica strumentale italiana ».

Giovanni Giuseppe Cambini si pone tra le più interessanti personalità musicali del settecento strumentale italiano. L'analisi della sua opera, comprendente ben 144 quartetti e quintetti, 75 sinfonie concertanti, 3 sinfonie e 7 concerti per pianoforte, oltre ad un buon numero di composizioni melodrammatiche e vocali, ha rivelato ad un primo sommario esame, limitato ad una ricognizione stilistica generale, non ancora approfondita monograficamente agli individuali esiti espressivi, una sensibilità formale di singolare maturità, tale da accostare il Cambini alle massime figure della musica europea del suo tempo. Violinista nel celebre quartetto composto da Pietro Nardini, Filippo Manfredi e Luigi Boccherini, il Cambini, che operò dal 1770 al 1825 a Parigi, suggellò il passaggio strutturale del quartetto alla moderna concezione concertante, basata sulla ricca e serrata dialettica contrappuntistica di tutte le parti e organizzata negli schemi della forma-sonata. Di non minore interesse è la produzione concertistica del Cambini: il presente concerto che Guglielmo Barblan fa seguire a quello in sol, op. XV n. 3, già apparso nella medesima collezione, costituisce un'eloquente riprova. Articolato secondo il gusto parigino del tempo in due soli movimenti in tempo Allegro, il *Concerto in si bemolle op. XV n. 1*, nell'eleganza e nella libertà del suo taglio formale, nella scioltezza e nella fluente spontaneità dell'invenzione melodica, rivela nel Cambini una disposizione spirituale atteggiata ad una serenità contemplativa, ad una dolcezza pacata ed affettuosa, quale non ci si aspetterebbe in un uomo tanto crudelmente provato dal destino. L'amaro della sua esistenza non stinge sull'arte del Cambini se non attraverso un accento di sottile abbandono malinconico, un rattenuto patetismo che avvolge talora, con la sua ombra, un mondo di forme di terso e levigato nitore: più che a Boccherini, pur presente attraverso inequivoche e, ci pare, consapevoli citazioni, verrebbe fatto di pensare a Mozart, (che al nostro musicista deve più di una suggestione) ove non si avvertisse, prepotente, una misura tutta cambiniana, appunto, in cui perdura una piana amabilità di ascendenza galante e un gusto tutto italiano per una compagine formale ariosamente e venustamente modellata. La scrittura pianistica, pur nella sua essenziale semplicità rivela un senso squisito dei valori strumentali e trae magistralmente partito dalle risorse del fortepiano, piegandolo ora ad effetti di fluida brillantezza, ora a preziosi giochi di chiaroscuro. Guglielmo Barblan ha provveduto, nella sua revisione, a colmare le lacune che presentava la parte orchestrale nella piuttosto trasandata stampa originale, a ritoccare, secondo le esigenze dei moderni strumenti, la parte del pianoforte, a completare le indicazioni espressive, a realizzare le cadenze. Con encomiabile scrupolo filologico, tutti gli interventi del revisore sono posti tra parentesi o stampati in corpo tipografico minore, in modo da distinguerli con chiarezza dalla lettera del testo originale.

F. DEGRADA

## Nuovi libri

**Mario Rinaldi: Felice Romani. Dal melodramma classico al melodramma romantico - Roma, Edizioni De Santis, 1965.**

« Classico per natura, si trovò a servire il romanticismo; e lo servì per bene, anche se non soppesò troppo la poesia dei suoi melodrammi. Felice Romani si arrese quando la « scapigliatura » stava per nascere... Di tali conquiste il Romani ebbe il sospetto, ma non la convinzione perchè fu sempre un classico tendente, senza saperlo, al romanticismo ».

Con queste parole che tratteggiano al vivo l'uomo e l'arte sua si conclude il ponderoso studio di Mario Rinaldi su Felice Romani. Studio che non vuole essere una biografia, nè un'indagine di tutta l'abbondantissima produzione del Romani, ma bensì un esame attento e amorevole soprattutto della produzione librettistica del poeta, della sua collaborazione con i musicisti più o meno noti dell'epoca, del suo atteggiamento dinanzi alle nuove correnti romantiche e alle più recenti affermazioni artistiche. Figura interessantissima, il Romani, laureato in lettere e legge, fu contemporaneamente giornalista, critico letterario e teatrale, poeta e saggista e inoltre librettista. Scrisse infatti più di cento libretti si può dire per tutti i musicisti italiani della prima metà del secolo scorso e fra essi tre indubbe gemme della costellazione librettistica di tutti i tempi, ma soprattutto tre capolavori della librettistica dell'epoca: *Il Turco in Italia* per Rossini (1814), *la Norma* per Bellini (1831) e *L'Elisir d'amore* per Donizetti (1832). Scrisse, anzi riscrisse, *Un Giorno di regno*, rifacimento del *Finto Stanislao*, per Giuseppe Verdi (1840), ma fu l'unico esperimento di una collaborazione mancata fra i due artisti. E forse proprio nella mancata intesa dei due si devono vedere i limiti oltre ai quali il Romani non seppe e non volle andare e l'impossibilità per la vena travolgentemente romantica di Verdi di adattarsi alla mentalità, che probabilmente gli parve superata, dell'anziano poeta.

Ma perchè rimproverare un anziano uomo di lettere di non aver camminato con il tempo? Non capi Manzoni e non capi Verdi. Ma erano artisti di un'altra generazione dalla sua. E onestamente egli si attenne a quegli ideali che avevano retto la sua penna giovanile e nei quali credette intensamente. Non fece finta di aggiornarsi e di capire. Fu il negatore accanito di qualsiasi forma d'arte tendesse a rinnovare o, per lo meno, a trasformare il melodramma, il teatro, la letteratura e non si rimangiò nessuno dei giudizi espressi in tutta sincerità contro le prime opere di Verdi. Delle ultime, che egli intese, preferì non parlare.

Con tutto questo, quando sia ben chiaro che il Romani non riuscì a stare al passo con i romantici, rimane pur sempre il fatto che egli fu il maggiore librettista (poichè unicamente di questo lato della sua attività qui ci si occupa) della prima metà del secolo e che giustamente egli venne considerato come il Metastasio dei suoi tempi. In comune infatti con il grande predecessore ebbe oltre alla fecondità incredibile, l'amore, anzi la religione per un nitore di discorso e per una classica purezza di linguaggio, di espressione e di concezione drammatica che a poco a poco valsero a farlo dominare da padrone assoluto della scena lirica italiana, per la quale costretto dalla fretta a volte poté anche tracciare testi di melodrammi più o meno drammaticamente validi, ma sempre ad ogni modo di una levatura tale di scrittura da farlo apparire realmente come un rinnovatore del teatro lirico, anche se la definizione di riformatore sia forse troppo audace per la sua tempra mite. I suoi musicisti furono Rossini dapprima, Donizetti poi, ma soprattutto Bellini, con la cui vena particolare egli avvertì affinità di sentimento e di scrittura insostituibili, nonostante la diversità di carattere dei due artisti, che produssero anche un formale distacco con il tempo. Non era possibile dunque che, partendo da tali premesse, il Romani potesse adattarsi alla concezione rivoluzionaria che della lirica e del teatro portò in campo Verdi. Ma non sarebbe giusto oggi rimproverarglielo.

In questo senso lo studio del Rinaldi ci sembra addirittura esemplare, nel tratteggiare l'uomo, il poeta, il critico e il collaboratore dei nostri musicisti e nello studiare minutamente tutta la produzione librettistica, dandone anche numerosissimi e notevoli esempi che valgono a dimostrare la bontà e l'efficacia del suo discorso critico. Così da questo bel volume esce netta l'attività del maggiore nostro

librettista della prima metà del secolo scorso e la funzione importantissima che egli sostenne nell'evoluzione del melodramma italiano. Anche il suo invecchiare col progredire degli anni e degli eventi non fu senza importanza e il campeggiare di questa nobile figura e la sua sola presenza nell'arringa teatrale e giornalistico valsero a difesa di una linea di condotta e di pensiero e a preservare la generazione di lui più giovane dall'incorrere in errori forse irreparabili.

Attraverso i moltissimi, ma brevi, capitoli l'attività teatrale e critica del Romani è seguita si può dire passo per passo fino ad arrivare verso la conclusione dell'opera ai capitoli risolutivi dai quali il carattere dell'uomo e l'atteggiamento dello scrittore risultano indubbiamente indiscutibili fino all'affermazione finale di classico tendente, senza saperlo, al romanticismo, definizione, ci sembra, quanto mai pertinente e alla quale, crediamo, difficilmente si potrà ancora aggiungere qualche cosa. Ma il fatto è che dal volume rivive tutto l'ambiente melodrammatico italiano della prima metà dell'Ottocento in uno studio accuratissimo e amorevole quale ancora, ci pare, non esisteva l'eguale. E lo si chiude in pieno accordo con il Romani stesso, convinti cioè che egli ha cooperato alla creazione del teatro musicale romantico con un'operosità veramente unica.

C. SARTORI

**Florilegium Musicum. History of Music in 180 examples from antiquity to the eighteenth century.** Selection and notes by Erwin Leuchter - Ricordi Americana, Buenos Aires, 1964.

Con un doppio testo in lingua spagnola e inglese per la prefazione, l'indice, le note e le traduzioni dei testi, Erwin Leuchter ha pubblicato questa utilissima antologia, dal titolo che volutamente ricorda il *Florilegium* di Georg Muffat. Gli scopi dichiarati sono due: primo, aiutare gli studenti di storia della musica perchè essi non si limitino a conoscenze puramente teoriche, ma le completino e le aiutino con esempi di musica pratica, non solamente parziali come di solito usa, ma nell'integrità delle singole composizioni; secondo, offrire a chi si interessa di musica e la esegue, cantanti, suonatori, coristi, ecc., un notevole numero di composizioni belle e interessanti atte ad arricchire il loro repertorio.

L'antologia, con i suoi 204 esempi raggruppati in 180 numeri, si limita alla musica occidentale e al secolo decimottavo. In questi limiti imposti anche dallo spazio, raccoglie esempi delle principali fasi storiche e stilistiche, che di solito non compaiono in altre opere del genere, salvo pochissime eccezioni di composizioni talmente significative, che non potevano mancare neppure qui.

Nel complesso insomma è un utilissimo volume che spazia dalla musica ebraica e da quella greca fino a raggiungere un *Quintettino* di Boccherini, attraverso le musiche trobadoriche, quelle dell'Ars nova, dei fiamminghi, di Francesco da Milano, del Cavazzoni, del Cabezon, del Gabrieli, del Palestrina, del Lasso e poi del Vecchi, del Caccini, del Peri, dello Schütz, del Frescobaldi, del Cavalli, del Chambonnière, del Froberger, del Lulli, del Buxtehude, del Biber, del Muffat, del Couperin, del Vivaldi, del Telemann, dello Stamitz, del Rutini e del Dittersdorf e di tanti altri, non dimenticando nessuno dei nomi veramente significativi ed essenziali per una buona cultura non solamente teoretica, ma pratica, viva insomma.

Le note, traduzioni e discografia, sempre in doppio testo, formano un fascicolo a parte, distaccato dal volume, che può quindi utilissimamente essere consultato parallelamente alla lettura del libro.

La bella veste tipografica e la chiarezza dell'incisione invoglia alla consultazione di quest'opera facile che, speriamo, diventerà indispensabile per quanti amano la musica e desiderano farsi una cultura non libreria, di nozioni mnemoniche, ma tratta da una esperienza personale così facilmente attingibile.

C. SARTORI

**Guido Valcarenghi**

*Direttore responsabile*

Registrazione del Tribunale di Milano n. 2241 del 23-1-1951 - Arti Grafiche Crespi & C. - Milano

# NOVITÀ R EDIZIONI Ricordi

*Composizioni d'autori contemporanei*

GIORGIO FEDERICO GHEDINI

## Appunti per un credo

per orchestra

partitura in 8°

130381

L. 2.800



## INEDITI ROSSINIANI

- 1 *Sei sonate a quattro per due violini, violoncello e contrabbasso.* Prefazione di Alfredo Bonaccorsi. Revisione di Lino Liviabella. 1954, XII-139 pp. con 1 ritratto. ESAUITO
- 2 *Prima scelta di pezzi per pianoforte.* Prefazione di Alfredo Bonaccorsi. Revisione di G. Macarini-Carmignani. 1954, VIII-116 pp. Lire 3.000
- 3 *Prélude thème et variations pour cor avec accompagnement de piano.* Prefazione di Alfredo Bonaccorsi. Revisione di Domenico Ceccarossi. 1954, VI-17 pp. Lire 1.500
- 4 *Melodie italiane per canto e pianoforte.* Prefazione di Alfredo Bonaccorsi. Revisione di Piero Giorgi. 1955, IX-88 pp. Lire 3.500
- 5 *Melodie francesi per canto e pianoforte.* Prefazione di Alfredo Bonaccorsi. Revisione di Alberto Gallina. 1956, IX-97 pp. Lire 3.500
- 6 *Musica da camera.* Prefazione di Alfredo Bonaccorsi. Revisione di Amedeo Cerasa. 1957, VIII-77 pp. Lire 3.000
- 7 *Cori a voci pari o dispari.* Prefazione di Alfredo Bonaccorsi. Revisione di Ada Melica. 1958, VIII-95 pp. Lire 3.500
- 8 *Sinfonia (di Bologna), Sinfonia (di Odense), Le Chant des Titans.* Prefazione di Alfredo Bonaccorsi. Revisione di Lino Liviabella. 1959, X-89 pp. Lire 3.500
- 9 *Variazioni a più strumenti obbligati. Grande fanfare per Rossini. Scena da « Il viaggio a Reims ».* Prefazione di Alfredo Bonaccorsi. Revisione di Amedeo Cerasa. 1959, III-95 pp. Lire 3.500
- 10 *Scelta di pezzi per pianoforte.* Prefazione di Alfredo Bonaccorsi. Revisione di L. De Sabbata. 1960, VIII-126 pp. Lire 4.000  
(cm. 24 x 33,5)

CASA EDITRICE

**LEO S. OLSCHKI**

FIRENZE

CASELLA POSTALE 295

# NOVITÀ EDIZIONI Ricordi

*Composizioni d'autori contemporanei*

VIRGILIO MORTARI

## Epilogo

(dall'opera IL CONTRATTO)

partitura in 8°

130794

L. 2.500



SCHIMMEL  
PIANOFORTEFABRIK  
BRAUNSCHWEIG

RAPPRESENTANTE  
GENERALE  
IN ITALIA:  
**Ditta  
STRINASACCHI  
VERONA**

## IN LIBRERIA

ADAMI (a cura di)	<i>Un secolo di scenografia alla Scala - Milano, 1945</i>	L. 20.000
BARTON	<i>Historic costume for the stage - Londra, 1931</i>	L. 7.700
EISENBERG	<i>Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im XIX Jahr - Lipsia, 1903</i>	L. 10.000
GERHAEUSER-PANKOK	<i>Stuttgarter Bühnenkunst - Stoccarda, 1917</i>	L. 15.000
GRAF	<i>Producing opera for America - Zurigo, 1961</i>	L. 10.000
MORETTI	<i>Pietro Gonzaga, scenografo e architetto veneto (1751-1831) - con 40 tavole inedite e fuori testo - Milano, s. d.</i>	L. 50.000
MOUSSINAC	<i>La décoration théâtrale - Parigi, 1922</i>	L. 2.500
MOYNET	<i>L'envers du théâtre - Parigi, 1875</i>	L. 3.000
	<i>Il Museo Teatrale alla Scala 1913-1963 - Milano, 1964</i>	L. 15.000
RABENALT	<i>Opernregie - Berlino, 1937</i>	L. 8.800

### Libreria Musicale Ricordi

VIA BERCHET, 2 - MILANO

## G. RICORDI & C. S. p. A. / Milano

MILANO Direzione generale: Via Berchet, 2  
Tel. 89.33.66 (4 linee) - 89.82.42 (4 linee) - 86.68.36 (3 linee) - 87.13.13  
Ufficio Vendite: Via Salomone, 77  
Tel. 50.16.41/2/3/4/5

### SUCCURSALI IN ITALIA:

PALERMO Via Rosolino Pilo, 2 - Tel. 21.41.65  
ROMA Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.80.24

### NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA:

BARI Via Sparano, 18 - Tel. 18.023  
GENOVA Via Fieschi, 20 R - Tel. 56.63.33  
MILANO Via Berchet, 2 - Tel. 89.34.70 - 89.35.17  
Via Montenapoleone, 2 - Tel. 70.19.82 - 70.19.83  
NAPOLI Galleria Umberto I, 88 - Tel. 39.34.36  
PALERMO Via Ruggero Settimo (Palazzo del Banco di Sicilia) - Tel. 21.85.81  
ROMA Piazza Indipendenza, 24 - Tel. 47.16.87 - 47.16.88  
Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.80.22  
Via del Corso, 506 - Tel. 67.13.10 - 68.92.71  
TORINO Via Lagrange, 35 - Tel. 54.01.56 - 51.08.30

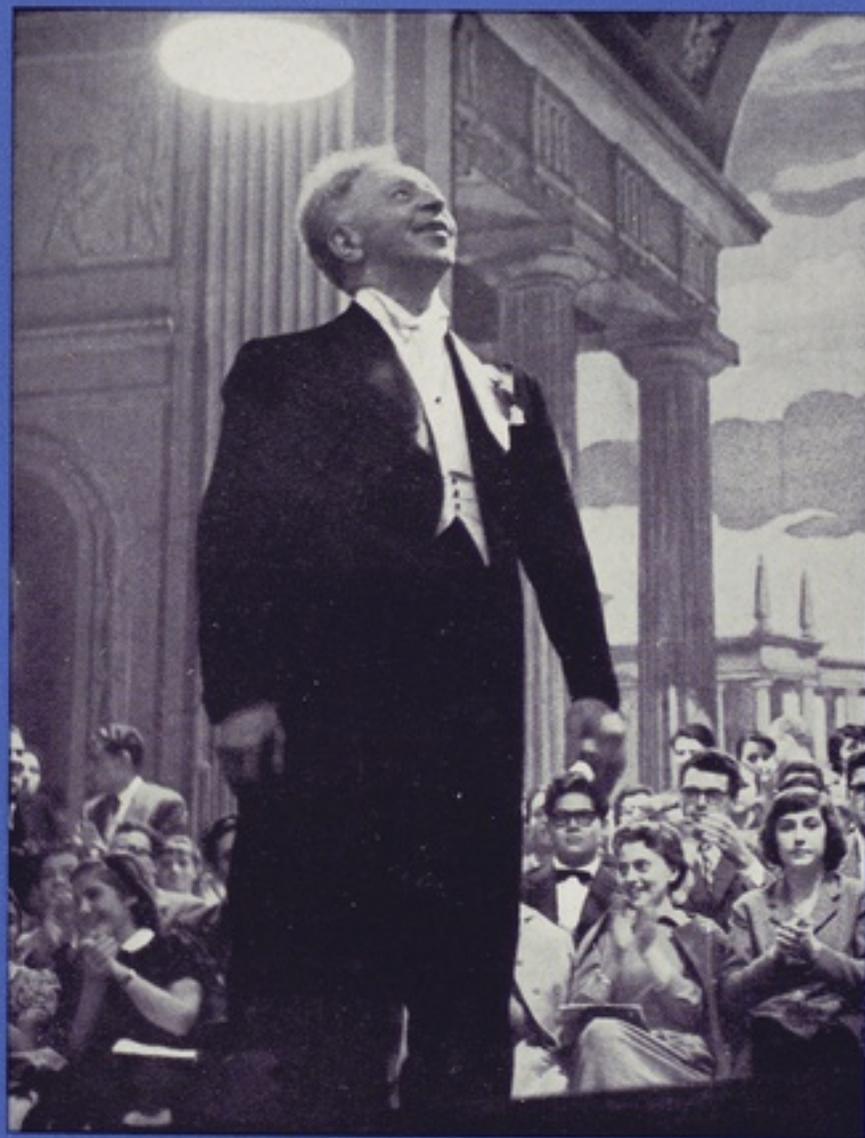
### RAPPRESENTANZE E AGENZIE:

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 128  
ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1558  
AUSTRALIA Sydney. G Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 164  
AUSTRIA Vienna. Universal Edition A. G.: Karlsplatz, 6  
BELGIO Bruxelles. Radio Rythme Ricordi S.p.r.l.: Bd. du Jardin Botanique, 37  
BRASILE Rio de Janeiro. Ricordi Brasileira S.A.: Rua Evaristo da Veiga, 35  
San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 331  
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Prince Arthur Avenue, 51 (Diritti e noleggi)  
Leeds Music (Canada) Ltd.: 215 Victoria (Edizioni)  
CECOSLOVACCHIA Praga. Le Fonds Musical Tcheque: Parizska, 13 - Staré Mesto (Repertorio sinfonico)  
DILIA: Vysehradská, 28 - Nové Mesto (Repertorio teatrale)  
CILE Santiago. Enia di Monte: Morande 570 (Diritti e noleggi)  
Margarita Friedemann: Agustinas 1287 (Edizioni)  
Casa Albéniz: Mac-Iver 211 (Edizioni)  
COLOMBIA Bogotá. Humberto Conti: Apartado Postal 540  
CUBA Avana. Angelo Baron: Apartado 6795  
DANIMARCA Copenhagen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9/11  
EQUATORE Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado 856  
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A  
FRANCIA Parigi. Heugel & Cie: 2 bis, Rue Vivienne (Diritti e noleggi)  
Max Eschig: 48, Rue de Rome (Edizioni)  
GERMANIA Francoforte sul Meno. G. Ricordi & Co.: Holzgraben, 31  
GIAPPONE Tokio. Nippon Gakki Co. Ltd.: No 1, Ginza 7-chome, Chuo-ku  
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271  
GRECIA Atene. S.O.P.E.: 7, Rue Botassi  
JUGOSLAVIA Zagabria. Zavod Za Zastitu Autoriskih Malih Prava: Ul. 8 Maja 1945 br. 37/1  
MESSICO Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481  
NORVEGIA Oslo. Harald Lyche & Co.: Kongensgt. 2  
OLANDA L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182  
PARAGUAY Assunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 323  
PERU Lima. Rodolfo Barbacci: Minería, 184  
POLONIA Varsavia. Ars Polona: Krakowskie Przedmiescie, 7  
PORTOGALLO Lisbona. Dr. Constantino Varela Cid: Rua Antonio M. Cardoso, 15 - 2º - C  
SPAGNA Madrid. Unión Musical Española: Carrera de S. Jeronimo, 26  
STATI UNITI Nuova York. Franco Colombo Inc.: 16, West 61st Street  
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Malzgasse, 18  
UNGHERIA Budapest. Bureau Hongrois pour la protection des droits d'auteur: Nijar U-6  
URUGUAY Montevideo. Inés Nogueira de Saint Upéry: Paraguay, 1508 (Diritti e noleggi)  
Palacio de la musica. Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio, 1100 (Edizioni)  
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sánchez López: Av. Andrés Bello - Edificio VAM - Ap. 941 (Diritti e noleggi)  
Equipo del Músico: Colón a Dr. Díaz 31 (Edizioni)

Nuova serie - Anno VIII - n. 7 - luglio 1965

# Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale



Arthur Schnitzler alla Scala

PIANOFORTI

## C. BECHSTEIN

BERLINO



CASA FONDATA NELL'ANNO

1853

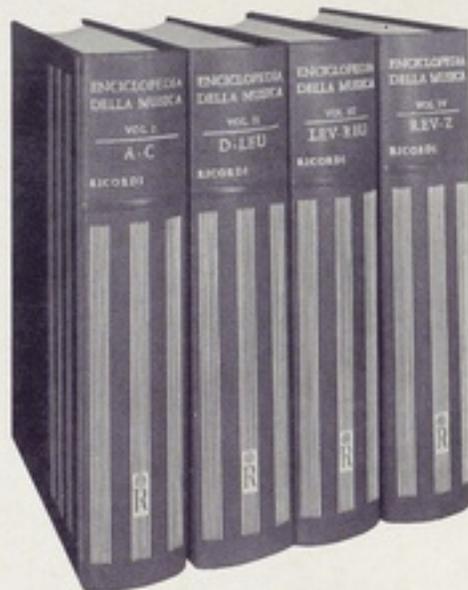
*Rappresentante Generale per l'Italia*

**DITTA R. STRINASACCHI - VERONA**

**Ricordi**

*La prima  
Enciclopedia  
musicale  
in Italia*

È uscito il  
IV e ultimo volume  
della  
**ENCICLOPEDIA  
DELLA  
MUSICA  
Ricordi**



4 volumi / 18.915 voci / 3.724 pagine  
di cui 2.440 di testo  
e 1.284 tavole in rotocalco  
con illustrazioni in nero e a colori

Rilegatura in pelle e tela  
con fregi in oro

**Prezzo dell'opera completa L. 100.000**

In vendita nelle migliori librerie e nei negozi di musica

Per l'acquisto rateale rivolgersi alla

**Consalvo S.p.A.**

Viale Maino 21 - Milano

*Tutta la musica  
Tutti i paesi  
Tutte le epoche  
Tutti gli stili  
Tutte le scuole  
Tutte le tecniche  
Tutti gli autori  
Tutte le opere  
Tutti gli interpreti  
Tutti gli strumenti  
Tutte le forme  
Tutti i generi*

**ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA**

NUMERI UNICI PER LE

« SETTIMANE MUSICALI SENESI »

- 1 *Antonio Vivaldi. Note e documenti sulla vita e sulle opere. 1939, 76 pp. con figg. ed es. mus. n. t. L. 1000*
- 2 *Gli Scarlatti (Alessandro - Francesco - Pietro - Domenico - Giuseppe). Note e documenti sulla vita e sulle opere. 1940, 94 pp. con figg. n. t. e 4 tavv. f. t. L. 1.500*
- 3 *La Scuola Veneziana (Secoli XVI - XVIII). Note e documenti. 1941, 96 pp. con figg. ed es. mus. n.t. L. 1.500*
- 4 *Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736). Note e documenti. 1942, 104 pp. con figg. ed es. mus. n. t. e 2 tavv. f. t. L. 1.500*
- 5 *Baldassaro Galuppi detto «Il Buranello» (1706-1785). Note e documenti. 1948, 80 pp. con figg. ed es. mus. n. t. L. 1.500*
- 6 *Bruers, Antonio. La rivendicazione di Antonio Vivaldi. 1949, 32 pp. L. 1.500*
- 7 *Schlitzer, Franco. Goethe e Cimarsa. Con un'appendice di note bio-bibliografiche. 1950, 76 pp. L. 1.000*
- 8 *Giuseppe Verdi. Scritti di autori vari. 1951, 122 pp. con 1 tav. f.t. L. 1.500*
- 9 *Tommaso Traetta, Leonardo Leo, Vincenzo Bellini. Notizie e documenti raccolti da Franco Schlitzer. 1952, con ripr. n. t. e 4 tavv. f. t. L. 1.500*
- 10 *La Scuola Romana. G. Carissimi - A. Cesti - M. Marazzoli. Scritti di autori vari. 1953, 108 pp. con 2 tavv. f. t. L. 1.500*
- 11 *Musicisti Toscani. Scritti di autori vari. A cura di Franco Schlitzer. 1954, 80 pp. con 1 fig. n. t. e 5 tavv. f. t. L. 1.500*
- 12 *Musicisti Toscani. Scritti di autori vari. A cura di Adelmo Damerini e Franco Schlitzer. 1955, 84 pp. con 1 fig. n. t. e 1 tav. f. t. L. 1.500*
- 13 *Musicisti della Scuola Emiliana. A cura di Adelmo Damerini e Gino Roncaglia, con la collaborazione di vari autori. 1956, 132 pp. con es. mus. n. t. e 5 tavv. f. t. L. 2.000*
- 14 *Inimmagini esotiche nella musica italiana. A cura di Adelmo Damerini e Gino Roncaglia, con la collaborazione di vari autori. 1957, 124 pp. con 3 tavv. f. t. L. 2.000*
- 15 *Musicisti lombardi ed emiliani. A cura di Adelmo Damerini e Gino Roncaglia, con la collaborazione di vari autori. 1958, 158 pp. con es. mus. n. t. e 5 tavv. f. t. L. 2.000*
- 16 *Musicisti piemontesi e liguri. A cura di Adelmo Damerini e Gino Roncaglia con la collaborazione di vari autori. 1959, 122 pp. con 6 tavv. f. t. L. 2.000*
- 17 *I grandi anniversari del 1960 e la musica sinfonica e da camera nell'Ottocento in Italia. A cura di Adelmo Damerini e Gino Roncaglia con la collaborazione di vari autori. 1960, 180 pp. con es. mus. n. t. e 13 tavv. f. t. L. 2.500*
- 18 *Volti musicali di Falstaff. A cura di Adelmo Damerini e Gino Roncaglia, con la collaborazione di vari autori. 1961, 112 pp. con es. mus. n. t. e 3 tavv. f. t. L. 2.000*
- 19 *Musiche italiane rare e vive da Giovanni Gabrieli a Giuseppe Verdi. A cura di Adelmo Damerini e Gino Roncaglia. 1962, 320 pp. con es. mus. n. t. e 10 tavv. f. t. L. 4.000*
- 20 *Le celebrazioni del 1963 e alcune nuove indagini sulla musica italiana dei secoli XVIII e XIX. Con Indice per autori e per materie dei voll. 1-20. A cura di Mario Fabbri, con la collaborazione di vari autori. 1963, X-260 pp. con es. mus. n. t. e 7 tavv. f. t. L. 3.500*
- 21 *Chigiana. Rassegna Annuale di studi musicologici. 1964, VIII-268 pp. con 7 tavv. f. t. e 1 albero gen. L. 3.500*

Dal 21° volume in poi i numeri unici per le « Settimane Musicali Senesi » usciranno come rassegna annuale sotto il titolo di CHIGIANA.

Casa Editrice LEO S. OLSCHKI - Cas. Post. 295 - Firenze

# PREMIO FERDINANDO BALLO

SESTO CONCORSO INTERNAZIONALE PER UNA COMPOSIZIONE SINFONICA

L'Ente dei Pomeriggi Musicali di Milano, in collaborazione con la RAI-TV, bandisce un Concorso Internazionale per una composizione sinfonica per tramandare la memoria e l'opera di Ferdinando Ballo.

## NORME

Il concorso è aperto a tutti i musicisti di ogni paese.

Ciascun concorrente può partecipare con una composizione sinfonica, originale, inedita, non mai eseguita e della durata tra un minimo di 12' e un massimo di 30'.

Le opere dovranno essere eseguibili col massimo organico di 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, batteria, arpa, pianoforte, quintetto d'archi, con esclusione di cori e solisti vocali, strumentali o recitanti.

Le composizioni dovranno essere inviate in due esemplari, contrassegnati da un motto, all'Ente Pomeriggi Musicali, Corso Matteotti 20, Milano, entro il 2 ottobre 1965.

*Il concorso è dotato di un premio unico e indivisibile di L. 1.500.000.*

La Giuria esaminatrice è composta dal presidente on. Achille Marazza, dal vicepresidente Giulio Razzi, dai membri Giulio Confalonieri, Mario Labroca, Jacopo Napoli, Guido Pannain, Goffredo Petrassi, Fernando Previtali, Mario Rossi, Nino Sanzognò e dal segretario dott. Remigio Paone.

Sarà facoltà della Giuria di non assegnare il premio nel caso in cui ritenga che nessuna delle opere presentate ne sia meritevole.

nuova serie

# Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Claudio Sartori

Editori: G. Ricordi & C. - Milano

Anno VIII - n. 7 - luglio 1965

Una copia L. 200. Abbonamento annuo (10 numeri) L. 1.500 - Estero il doppio.  
Versamenti sul C/C postale 3/2069 - G. Ricordi & C. - indicando nella causale: « Abbonamento Musica d'Oggi ». Sped. abb. post. gr. 30.  
Redazione e Amministrazione: Milano, via Berchet 2, tel. 89 82 42.

## Sommario:

- 196 *Dove va il teatro?* di Claudio Sartori  
201 *Il problema del disco e la sua funzione culturale* di Mario Pasi  
205 *I sussidi didattici dei Conservatori*  
206 *Il festival internazionale di maggio a Wiesbaden* di Gottfried Schweizer  
207 *Musica sinfonica, jazz ed elettronica in una nuova opera lirica cecoslovacca*  
208 *Confortante il bilancio della stagione lirica torinese* di Rosanna Gualerzi  
209 *La « Messa di Requiem » di Verdi a Redipuglia* di Edoardo Guglielmi  
210 *A Loreto nuove speranze per la polifonia* di Edoardo Guglielmi  
211 *Celebrati a Bolzano i venticinque anni del Conservatorio* di Gianluigi Dardo  
212 *Dedicata alla musica religiosa la Terza Sagra Musicale Lucchese* di Guido Marotti  
213 *Successo a Viareggio dei Concerti di Primavera* di Guido Marotti  
214 *Recenti pubblicazioni wagneriane* di Giulio Cogni  
217 *Musica e Musicisti*  
221 *Concorsi nazionali e internazionali*  
223 *Nuovi Dischi*  
224 *Nuove musiche*

## Dove va il teatro?

Anzi: dove va il teatro in genere, oggi? E' la domanda che si è posta Luigi Pestalozza all'inizio di un dibattito svoltosi nella sede degli Amici del Piccolo Teatro di Milano prendendo spunto da Atomtod, la nuova opera di Giacomo Manzoni, rappresentata alla Piccola Scala nella scorsa stagione. Ora sappiamo bene il labile valore che possono avere parole dette e sostenute più o meno pubblicamente nel corso di accalorate discussioni o anche semplicemente di un dibattito a scopo divulgativo o apologetico. Ma poichè quanto è stato detto quella sera è stato anche registrato e poi pubblicato in trascrizione, che dobbiamo ritenere esatta, nel N. 50, del maggio scorso, di « Discoteca », le stesse affermazioni che potevano trovarci più o meno consenzienti al puro ascolto, ma anche blandamente indifferenti, dal fatto stesso della stampa subiscono un processo di imbalsamazione che quasi richiede e necessita una qualsiasi presa di posizione in merito o per lo meno una ipotetica continuazione del discorso.

Non che desideriamo respingerle o controbatterle, ma, avendo ora letto le varie asserzioni dei partecipanti al dibattito, riteniamo interessante proseguire il colloquio, anche se in altra sede, convinti come siamo dell'eterna utilità della discussione su qualsiasi argomento e dell'aiuto che tutti se ne può trarre a chiarire anzitutto le proprie idee, che è in fondo la cosa più importante e più simpatica. Dice Pestalozza: « Io non sono critico di teatro di prosa però ho l'impressione che il teatro musicale sia più all'avanguardia di quello di prosa, in un certo ordine di ricerche per rinnovare forme spettacolari, ed è più all'avanguardia proprio perchè ha avvertito come certi schemi formali non rispondano più a certe necessità di comunicazione e naturalmente di idee, di contenuti, di sentimenti, di posizioni, ossia sia andato cercando una nuova dimensione di rapporto conoscitivo, comunicativo con il pubblico che potremmo definire: rapporto "audio-visivo" ». Ora, a parte il fatto che stabilire ed affermare confronti con il teatro drammatico ci pare per lo meno improprio, come fare confronti fra due termini di paragone assai lontani, per non dire addirittura antitetici, vorremmo ricordare all'amico Pestalozza che purtroppo, per la sua essenza stessa, il teatro musicale non è mai stato all'avanguardia come puro movimento teatrale, nè ci pare che lo possa essere neppure oggi. Teatralmente il dramma in musica, il melodramma, l'opera lirica, seria o buffa che sia, sono forme ibride, nate dalla fusione di elementi diversi, dalla collaborazione o dall'antitesi di essi. Difficile è dunque pen-

sarlo alla testa di un movimento rivoluzionario. Potrà fare rivoluzioni nel senso del rapporto appunto fra musica e parola, ma pretendere che dica più e meglio di quanto si può dire solamente parlando o solamente suonando ci pare eccessivo, proprio per la mancanza di libertà d'azione degli elementi che lo compongono, parola e musica, legati come sono alla ferrea disciplina della loro collaborazione. Potrà dire in modo diverso, più o meno convincente, ma per natura sua di fenomeno composito, non riuscirà a sorpassare, nel lungo cammino, il collega teatro drammatico, non inceppato dal difetto di nascita, o l'estranea musica pura, che della parola può anche non sapere che farsene. Ci pare insomma che accada all'amico Pestalozza di incorrere nello stesso equivoco tanto caro ai trattatisti del secolo XVIII, che disquisivano del teatro lirico rifacendosi alle leggi che reggevano il teatro puramente drammatico, senza accorgersi che era nata (allora) l'opera lirica, cioè un nuovo genere tutt'affatto indipendente dalla tragedia e dalla commedia. Solamente che i trattatisti di allora ne derivavano la condanna dell'opera lirica, per non sapere essa adeguarsi alle norme che informavano il teatro drammatico, mentre i critici di oggi la pongono addirittura all'avanguardia del teatro, mentre di teatro puro e semplice non si tratta, ma in questo caso si deve considerare unicamente l'essenza e la manifestazione del teatro musicale.

Ma volendo anche continuare su questo campo di raffronto a parer nostro inadeguato, quanto al nuovo rapporto col pubblico, al rapporto audiovisivo, come lo chiama Pestalozza, alla base del concetto stesso crediamo stia un altro equivoco, o addirittura una serie di equivoci. Superiore a quello drammatico il teatro musicale perchè riesce a fare scaturire suoni e rumori da punti diversi, che non sono più solamente sul palcoscenico? Potrà anche essere momentaneamente vero, e soltanto momentaneamente, ma ci fa l'effetto che si tratti solamente di un gioco registico, cioè esteriore, dal quale qualche autore può anche essersi lasciato prendere, senza rendersi conto nel vantare la novità del suo operare, che tecniche similari nel teatro drammatico sono già entrate da molti anni e se oggi può sembrare che non vi si ricorra più, il fatto deriva soprattutto dalla realtà che sono già state ampiamente sfruttate. Corrispondente all'attuale dispersione della fonte del suono nel teatro lirico, al fatto che non è più limitata al solo palcoscenico e ai mezzi consueti, ci pare che si possa considerare nel teatro drammatico la moda ormai sorpassata di far parlare gli attori da qualsiasi parte del teatro, non necessariamente limitata al palcoscenico, e di non ammettere il consueto intervallo nell'azione dell'intermezzo fra i vari atti, insomma il teatro continuo e generalizzato a tutta la sala e a tutto il pubblico: già Luigi Pirandello vi era ricorso con ottimi risultati.

Ma parlare per questo di un nuovo linguaggio o di un nuovo rapporto autore-pubblico, per il fatto che si possono e si vogliono sfruttare tecniche a molti finora sconosciute e certo non note per interi secoli di opera lirica ci pare un poco eccessivo. Ci sembrerebbe più giusto dire che anche il teatro lirico si è accorto, come il suo cugino

drammatico, che l'azione e il suono possono scendere dal palcoscenico in platea e invitare il pubblico a partecipare allo spettacolo in modo diverso dal consueto, anche ascoltando fonti sonore insolite. Così come ci parrebbe eccessivo il credere ingenuamente di avere ritrovato tutti i mezzi tecnici, scenografici, di macchinario, architettonici, ecc. ecc., che rendevano a volte tollerabili e a volte anche magnifici gli spettacoli dei secoli passati, per esempio del secolo decimosettimo. Dove, per continuare l'esempio, il pubblico, fosse pure il re, il principe, o le loro corti, poteva essere addirittura chiamato a partecipare allo spettacolo, facendo insieme da pubblico e da attori in modo, si direbbe a sentire i moderni esegeti dell'opera lirica, del tutto moderno. Ma tant'è il freddo mondo della cultura pare essere ancora un poco estraneo e ostico ai moderni trattatisti e critici, che amano parlare di tante cose e spesso insegnarne tante altre, senza preoccuparsi di un attento controllo di quanto già accadde in altri tempi su quelle stesse scene.

Quindi il regista Virginio Puecher parrebbe rispondere alle nostre obiezioni precedenti assicurando che oggi non si può fare differenza fra teatro drammatico e teatro musicale, poichè « alla luce di una nuova estetica » non ci si può « limitare alle tradizionali categorie; cioè: teatro lirico, di prosa o di rivista ». E spezza ancora una lancia contro le « crociane o anticrociane » forme chiuse, asserendo che modernamente non si possono accettare limiti di categoria. Il che può essere vero, se si pensa alle commistioni delle varie categorie cui siamo oramai bene abituati. Ma quando Puecher trova che la parola ci sta scoppiando tra le mani, possiamo anche essere d'accordo con lui, quando esclusivamente di parola si tratti, e possiamo benissimo con lui essere d'accordo nell'affermare che l'elemento musicale aggiunto alla parola può offrire a questa un magnifico mezzo di evasione dai vecchi binari. Ma nel teatro musicale, non come categoria, ma per sua stessa essenza, non è la parola ad avere il valore primordiale, bensì il canto. Ora il canto è davvero scoppiato anche lui? Preferiremmo sentircelo affermare da un musicista, piuttosto che da un regista, e regista essenzialmente di teatro drammatico come è Virginio Puecher, anche se talvolta si è con notevolissimi risultati occupato anche di teatro lirico. Poichè continuiamo a credere, e forse avremo torto, che, pur dimenticando le varie categorie, sarebbe bene dissertare di teatro musicale tenendo ben presenti i suoi problemi costitutivi ed essenziali.

Emilio Jona invece, autore del libretto di Atomtod, tratta l'argomento specifico dell'opera e ci dice onestamente che essa è nata nel '61-'62 « quando in America si fabbricavano e si acquistavano i rifugi atomici e si teorizzava sul diritto di difendersi con le armi dalla possibilità che un vicino invadesse il rifugio che uno si era comprato ». Ma oggi purtroppo siamo nel '65 ed è forse un poco ingenuo il pensare che abbia un gusto polemico attuale una reazione a un avvenimento di or è qualche anno. Come pure il definirla « un'opera di carattere collettivo », perchè nata dalla collaborazione del musicista, dello scenografo e del regista, è già un datare la creazione, oggi

quando tale procedimento si può addirittura considerare invecchiato se un regista può vantarsi coautore di un'opera, e lo fa probabilmente a buon diritto, poichè l'autore non protesta. Quanto alla speranza che Atomtod sia un'opera frustrante », anche questa probabilmente è scarsamente attuale, poichè la realtà e l'immaginazione odierne sono diverse, ben diverse, da quelle del '61-'62 e, per esempio, gli attuali viaggi interplanetari agitano altri interessi e forse anche altre paure in un pubblico sempre più distratto e sempre più facilmente distraibile.

Quanto a Giacomo Manzoni, la cui parola attendevamo con interesse particolare, forse per la nostra ormai invecchiata concezione che in fondo la parola risolutiva spetti ancora all'autore e in questo campo al musicista, Manzoni, dicevamo, ha preferito con la solita compassatezza, evitare il problema principale. A sentirlo, il suo spettacolo mette in crisi un teatro come la Piccola Scala, perchè la sede è del tutto inadeguata alla realizzazione della nuova opera, soprattutto per i nuovi mezzi impiegati e per la nuova tecnica. Ma se volessimo impiantare una vera discussione con l'autore principale, sarebbe anche troppo facile spiegarci che non ci pare opportuno nè conveniente scrivere un'opera destinata alla Piccola Scala, se in partenza già si sa che quel teatro non è in grado di realizzarla tecnicamente in modo soddisfacente. Tuttavia sappiamo che Manzoni è schivo e non ama invischiarsi in discussioni programmatiche. Perciò preferisce, evidentemente, lasciare a Luigi Nono la responsabilità di affermare che Atomtod rappresenta un nuovo tipo di spettacolo.

Sul che possiamo anche essere pienamente d'accordo. Tuttavia avremmo preferito, e lo diciamo del tutto amichevolmente, che la novità risultasse dall'opera in sé e per sé, fosse insomma affermata quasi di prepotenza, piuttosto che difesa logicamente e strenuamente, discutendone fuori teatro. Insomma non crediamo, questo abbiamo tentato di dire, che la novità di Atomtod debba essere difesa criticamente, ma piuttosto che si debba affermare per sua stessa esigenza sulla sensibilità del pubblico al quale si rivolge. Perchè, dopotutto, il teatro al pubblico deve mirare e sul pubblico deve agire, pena l'inutilità del proprio messaggio, se questo non arriva a destinazione. E dal dibattito il pubblico è stato tenuto completamente assente. Mentre la sua voce crediamo avrebbe potuto aggiungere qualche cosa di non trascurabile, anche per chi volesse considerare l'opera e il futuro del teatro lirico solamente in sede polemica.

Nè con questo vogliamo dire che il pubblico abbia sempre ragione. Sappiamo bene quanto invece sia proprio possibile che abbia sempre torto. Ma in un dibattito, nel quale ci sembra che si sia solamente aggirato il problema principale, limitandosi gli interventi all'aspetto essenzialmente tecnico del problema del teatro musicale, non ci sarebbe parso fuori di luogo ascoltare anche quanto uno spettatore, magari sprovveduto, avrebbe potuto dire dopo il primo ascolto di Atomtod. Anche per rendersi conto se l'attuale tecnica incida già su un suo pubblico, oppure lasci perfettamente indifferente il pub-

blico normale e tradizionale del teatro lirico. Ne sarebbe venuto probabilmente un nuovo incentivo agli autori, o persuadendoli a cercare unicamente il proprio pubblico, quasi a costituirlo, oppure a tentare di insistere con la platea e il loggione tradizionali per convincerli della necessità per essi di abbandonare i consueti schemi per rivolgersi ad altro, a un ambiente sonoro diverso, a una tecnica teatrale differente, insomma alla nuova opera lirica. La quale tuttavia (e mi permettano ora tutti gli amici di fare in questo momento unicamente da pubblico, e magari da pubblico tradizionale e par-ruccone) non può basarsi unicamente su innovazioni tecniche esteriori, ma, crediamo, deve andare alla ricerca di una novità di messaggio e quindi di un adeguato linguaggio che ne permetta l'immediata comprensione se al pubblico deve strappare una logica reazione, sia nell'assenso sia invece nella repulsione. Perché il teatro non c'è dubbio che implica anche l'azione su un pubblico e se il pubblico rimane sordo al messaggio, forse anche perché non gli è stato porto nel modo più chiaro ed evidente, è tutta fatica sprecata. Quindi, se ancora mi si permette di fare da vecchio brontolone, vorremmo sentire in una futura discussione non le ragioni tecniche che spingano gli autori di oggi a scrivere in un modo piuttosto che in un altro, ma le ragioni poetiche che li spingano a servirsi ancora del teatro lirico, più o meno rinnovato tecnicamente, come cattedra di un pensiero e come manifestazione di un'arte.

CLAUDIO SARTORI



L'orchestra della Scala in un concerto diretto da Nino Sanzogno.



Il ballerino Viktor Malcev, interprete della *Fiaccola di Prometeo* di Han Hanus al Teatro Nazionale di Praga.

## Il problema del disco e la sua funzione culturale

Qualcosa è cambiato, in questi ultimi anni, nel mondo della produzione discografica e il disco, malgrado tanti pareri contrastanti, è entrato in una fase di espansione economica. Non parliamo, qui, della produzione di musica leggera, e neppure della produzione di dischi di jazz autentico (che sono le facce di un altro problema), ma del disco classico, quello che può portare nelle case Beethoven o Alban Berg, i *Notturmi* di Chopin e le romanze verdiane. Questo disco ha compiuto un passo avanti nella scala dei consumi intellettuali italiani. Che qualcosa sia cambiato, e in meglio, lo si avverte subito: sono apparse, per le strade, le prime bancarelle del disco, ed è cominciata una politica di riduzione dei prezzi. (Anche gli editori di libri hanno puntato molto, a suo tempo, sulla bancarella e sulle collane popolari.) Le vetrine dei negozi di dischi si sono arricchite di copertine sempre più nuove. E molte copertine, spesso rutilanti di colori e di richiami, nascondono i 33 giri di musica classica. C'è dunque un maggiore interesse per il disco classico? Certamente, ma non è proprio il caso di credere che la situazione sia rosea. Il mercato è ancora ristretto, e giocano a sfavore — pur se la situazione si è recentemente un po' alleggerita — gli alti costi del prodotto.

Prezzo e qualità sono, per il disco come per ogni altro prodotto commerciale (nel senso, intendiamoci bene, di prodotto che si vende e si acquista), gli elementi fondamentali. La qualità e il prezzo devono essere equilibrati, in modo che l'uno corrisponda all'altra, e devono essere proporzionati alla richiesta del mercato. Le leggi della domanda e dell'offerta sono, in un regime di libera concorrenza, così ferree, che non c'è alcuna possibilità di frodarle. Nel caso nostro, la domanda è modesta, limitata com'è dallo scarso sviluppo culturale e dall'abbandono in cui giace la musica; in più non c'è mai stata, nei ceti intellettuali, una grande disponibilità di denaro. Il disco, in Italia, dovrebbe dunque costare assai poco, per « vendere ». Ma le cifre sono cifre e i costi effettivi non possono essere abbassati che riducendo la qualità. E allora? Allora il disco vive in un circolo vizioso. Il costo medio non può venire coperto dalle vendite e quindi la produzione va effettuata in perdita; la domanda resta limitata e non giustifica un incremento della produzione (e quindi la riduzione del costo « per unità »); se si diminuisce la qualità, il disco viene rifiutato dai pochi acquirenti; diminuire i prezzi è possibile solo a determinate condizioni.

Se dunque per aumentare le vendite occorre diminuire i prezzi, e se è vero che però i possibili acquirenti non sono in grado di « coprire » il divario prezzo-costi che così viene a realizzarsi, la conseguenza è una sola: o vengono ceduti a prezzi tangibilmente ridotti dei dischi che in pratica equivalgono a una « ristampa », o si possono ridurre i prezzi solo delle incisioni che hanno un mercato internazionale molto vasto, e che appartengono pertanto a un « giro d'affari » più importante di quello che copre il mercato nazionale. Stando così le cose, è evidente che solo le grandi case possono fare il buono e cattivo tempo nel campo del disco e che nelle loro mani sta l'avvenire del mercato del disco in Italia.

Un microscolco a 5000 lire oggi è follia, salvo in qualche particolare occasione; è già caro a 3990 lire; diventa accessibile quando va sulle duemila. Per essere, però, efficace strumento di cultura, dovrebbe costare mille lire, o poco più. E' chiaro che l'aumento delle vendite di libri ha coinciso con l'aumento dell'interesse culturale, del quoziente d'intelligenza e del tempo libero; in più, nel settore editoriale, le vendite « popolari » o rateali hanno assunto un grande

sviluppo. Pagando circa 2000 lire al mese, un lettore può assicurarsi libri, in un sol colpo, da 24.000 lire all'anno. Tutti gli editori « in grande », ora, vendono collane economiche: un libro che costi mille, milleduecento lire non è tale da sbancare un bilancio. Nel campo del disco, mancando l'organizzazione della vendita a rate, mancando una forte politica di concorrenza, mancando una base culturale solida e attiva (la poesia ha i suoi fedeli più di quanto accada alla musica, per esempio) il gioco è più difficile e il lavoro di penetrazione più arduo. E' certo però che il mercato si è mosso quando sono apparsi dei buoni dischi a prezzi dimezzati; quando cioè Beethoven è stato venduto a lire 2000 circa e non a lire 4000. Che un disco costi come un paio di scarpe di media qualità, o come una camicia, è davvero un fatto inaudito!

Eppure, come tutti sanno, il disco è un mezzo formidabile di diffusione culturale. In tempi come questi, in cui talvolta riesce difficile presenziare ad avvenimenti pubblici, il piacere della buona musica (in edizioni di alto livello, nelle edizioni preferite) potrebbe essere a portata di mano di tutti gli appassionati. Strumento quindi culturale, oltre che di informazione, il disco è un suggerimento non solo per i professionisti ma anche per coloro che inseguono solo un piacere di ascolto personale ed esclusivo.

Fare il punto della situazione, oggi, non è molto semplice; bisognerebbe che tutti potessero dire la verità, potessero dire il loro pensiero senza alcun infingimento. Purtroppo, la cosa è possibile solo in parte. Se interroghiamo il « pubblico », il compratore potenziale, ci accorgiamo che i punti di attrito sono più o meno questi:

- 1) il disco costa ancora molto (è un ritornello costante);
- 2) non sempre si riesce a ottenere quello che si desidera nei negozi, che talvolta pare addirittura scorraggino l'acquirente; ;
- 3) si dovrebbero pagare a rate tutti i dischi;
- 4) il disco è un fatto da milionari, e una discoteca è alla portata di pochi;
- 5) alcuni dischi portano, sul rovescio, pezzi scadenti, come accade spesso anche nella musica leggera;
- 6) la pubblicità del disco è fatta con mezzi antiquati, e niente affatto convincenti;
- 7) le copertine portano discorsi il più delle volte illeggibili;
- 8) una piccola parte, infine, lamenta, e giustamente, la scarsità di edizioni discografiche di importanti opere contemporanee.

Dall'altra parte della barricata sta invece il produttore, alle prese con numerosi problemi di allestimento; il disco è impresa commerciale, è assurdo pretendere che un privato investa a vuoto quattrini, e deve dunque, almeno entro certi limiti, rendere. Il disco è bene di consumo, e deve pertanto essere in grado di tenere il mercato e di resistere alla concorrenza. Scegliere i collaboratori, far quadrare bilanci e iniziative. Operando sul corpo vivo della musica, i produttori sono spesso combattuti fra gli ideali impossibili e i compromessi utili.

Esiste poi, oggi come oggi in Italia, un regolare impegno di indagine di mercato, per cogliere al tempo giusto i gusti del pubblico, o le modifiche del gusto stesso? C'è purtroppo da noi la tendenza a sottovalutare il lato pratico del consumo di musica classica: si pensa che quelli della musica classica siano valori immutabili — è la vecchia storia della musica arte sublime, che volteggia aerea sul capo dei privilegiati che la capiscono — e che non subiscano invece, anche a breve termine, profonde trasformazioni. Non siamo più ai tempi in cui la casa discografica riversava tutte le colpe dei mancati successi sul consumatore, accusato di essere reticente, se non sordo, di fronte alle meraviglie messe in commercio. Ma siamo ancora lontani da quel clima di mutua comprensione che è il segno distintivo delle nazioni culturalmente sviluppate.

L'Italia è il paese in cui le statistiche, i bilanci, le situazioni commerciali hanno sempre un che di « proibito ». Non è facile dire quanti dischi vengono prodotti, quanti e quali si vendono, quali sono i preferiti. Il grosso pubblico non è toccato da vicino, dalle vicende economiche delle nove sinfonie di Bee-

thoven: le rubriche discografiche nei quotidiani, salvo qualche pregevole eccezione, sono ancora ferme al vecchio concetto della segnalazione di qualche pezzo importante (cosa che avviene, ora, con molta parzialità e con notevoli ritardi); le pubblicazioni specializzate, poi, non sono molte, e non sempre hanno il coraggio di rischiare, quando hanno una impostazione popolare, un servizio che, volere o no, diventa un fatto di cultura.

Si diceva della mutevolezza dei gusti: è vero che non molti anni fa Chopin era molto più amato di adesso, e che Bach lo era molto meno. Ci sono dei valori che restano su una linea stabile (come Beethoven, come Mozart), e altri che crescono o calano (e di molto) a seconda dei tempi e dei momenti. Ma anche gli stili degli esecutori sono soggetti a continue verifiche: il disco permette confronti talvolta pericolosi. Una edizione può essere distrutta da una successiva. Il caso di Ciaikovski è tipico: le incisioni russe hanno ridimensionato tutto un gusto, e hanno ridato al musicista romantico il posto giusto nella storia.

Ad ogni modo c'è un corso delle cose che non può essere fermato: ed è ormai noto che le edizioni popolari (chiamiamole pure così) di alcune grosse case (Collection Fontana, Invito alla musica, Invito all'opera, Ace of clubs, ecc.) hanno consentito di sbloccare un mercato tradizionalmente fermo. Nei limiti delle possibilità del nostro mercato, si sono rivelate esatte le previsioni di coloro che vedono un pochino più in là del proprio naso. Ovvero:

a) il disco delle serie popolari, a costo ribassato, non ha distrutto i concorrenti più costosi è lo stesso discorso fatto per i libri a suo tempo, per i concerti sinfonici del Conservatorio più tardi. Insomma, ci sono due (e forse tre) gruppi di acquirenti che agiscono separatamente: occorre dare il prodotto secondo le loro disponibilità;

b) in certe occasioni il disco popolare ha favorito le vendite del disco più costoso. Anche questa era prevedibile: la maggior vendita di un prodotto diventa fatto pubblicitario e quindi agisce anche sui prodotti analoghi in via indiretta;

c) si parla ora di tirature di migliaia di dischi, non di centinaia. Anche questo non deve stupire: una nazione di cinquanta milioni dovrebbe poter contare su almeno centomila amatori di dischi, e su diecimila acquirenti-media. Se così non fosse, avremmo tutto il diritto di proclamarci campioni dell'ignoranza e dell'insensibilità;

d) l'incremento delle vendite dei dischi popolari è stato in molti casi sorprendente, e ha lasciato i burocrati in istato di choc. Praticamente, Beethoven è risultato tra i più venduti, sia come sinfonie sia come musica da camera; è noto che nel resto che in Italia la musica ha vita difficile a partire da Debussy in avanti. Quando avremo fatto una più profonda opera di cultura, troveremo anche cinquemila persone anelanti al nuovo disco di musiche di Alban Berg;

e) anche i 45 giri dedicati alla musica classica sono stati una buona trovata.

Ci sono delle composizioni (vedi il famoso Albinoni) che hanno possibilità di diffusione molto forti proprio perchè sono belle e facilmente orecchiabili. So che questo discorso risulterà orripilante per certi nostri amici. Ma bisogna aggiungere che, se le cose fossero esattamente come la pensano loro, la musica colta sarebbe ormai patrimonio di dodici persone per città.

Se questi dati in certo modo positivi emergono abbastanza chiaramente (e ne fanno fede anche le vetrine di alcuni negozi periferici) resta però evidente il fatto che il disco di cultura ha corso in Italia solo se tenuto su un prezzo accessibile. Di qui non si scappa. E in tutti i casi la diffusione del disco è strettamente collegata a un fatto di cultura.

Ci sono degli scettici che continuano a dire: « Vedete che cosa succede coi libri? Spesso li comprano degli snob che non li leggono neanche, li mettono in libreria e più costano e più sono eleganti e meglio è ». Che i ricchi sculturati comprino libri non deve dispiacere, a mio avviso: li comprano, intanto, perchè la cultura generale ha fatto progressi e non si può ignorarla, e poi c'è speranza che servano ai nipoti. La presenza del libro in casa di chi ha i soldi ma non legge significa che i tentacoli della cultura sono penetrati anche in zone poco prima del tutto impermeabili.

Così è per il disco. La cultura musicale progredirà, e nelle case dei facoltosi entreranno le collezioni lussuose che nessuno ascolterà mai. Allora sarà necessario avere anche i dischi; allora vorrà dire che la pubblicità fatta alla musica-cultura tramite i mezzi di maggior diffusione (prezzi ridotti, offerte speciali, ratei più o meno nascosti) avrà dato (come sta dando) i suoi primi frutti.

Non è neppure difficile, oggi, avere dei grammofoni discreti a prezzi accessibili. I mezzi di riproduzione del suono si sono talmente perfezionati che spesso è un autentico piacere ascoltare un buon disco. Il disco di musica classica ha, è vero, un rivale strapotente nella canzone, ed è giusto: è evidente che il ballabile, la canzonetta, deve avere maggior diffusione del concerto per violino; si tratta di un bene di consumo immediato, è come un pacchetto di sigarette, ha un punto di frequenza edonistica che non si può trascurare. Ma la canzone dura poco, la musica classica dura molto. Il motivo in voga, pochi mesi dopo è da buttar via. La *Sonata al chiaro di luna*, a quanto pare, no.

E' da osservare anche una cosa che spesso viene trascurata: ogni gruppo sociale deve essere nutrito dalla musica che può accettare e comprendere. Se andate a presentare l'ultimo Stravinski ai contadini di un borgo emiliano immerso nella «bassa», riceverete degli insulti. Ma se gli date il *Coro dei Lombardi* di Verdi li commuoverete alle lacrime. E' facile dire, alla moda degli idealisti, che questo è male: come se il *Coro dei Lombardi* fosse poi cosa da buttar via. Invece è proprio qui che bisogna battere: dare alle categorie sociali quello che desiderano, naturalmente senza concedersi al cattivo gusto.

Si è detto che spesso il disco a prezzi popolari (o quasi) deve essere fatto con materiale (ottimo) già sfruttato o può solo venire prodotto da case del « giro » internazionale. Ma c'è anche una piccola novità da tenere presente, una novità psicologicamente importante: il successo di una collana popolare invoglia l'artista a entrarvi. Ovvero, il buon artista sa che ventimila copie invece di mille sono pubblicitariamente venti volte superiori a uno. Così egli potrà essere indotto, nell'occasione, a prestare la sua opera a condizioni meno elevate del solito, specialmente quando ci sia un interesse specifico di conquista di mercato. Si vedrà allora che anche questa situazione, che sembrava intangibile, è piena di falle. Il buon pianista sacrificherà un guadagno ma entrerà in un maggior numero di case, resterà presente nel cuore degli ascoltatori per molto tempo. Così, e solo così, sarà allora possibile prevedere una nuova apertura nel campo delle collane d'invito alla musica.

Crediamo dunque nell'avvenire del disco? Sì, se il progresso tecnico continuerà. Crediamo che sia utile che le autorità lo considerino un mezzo educativo di prim'ordine? Certo. I mezzi sono molti; l'inserimento del disco nell'istruzione scolastica, la possibilità di acquisti facilitati per gli studenti, la calmierazione dei prezzi saranno fonti di inesauribile incremento.

Non tutto è roseo, si sa; per molte produzioni la vita non è facile. Ma in un modo o nell'altro, l'attività continua. E' certo che ci sono dischi che non si vendono, altri che coprono appena le spese, altri che vanno sostenuti con particolari artifici. E' certo anche, che molte iniziative non possono ancora essere prese per il loro costo eccessivo.

In questi casi, le autorità delle grandi città (e anche di quelle minori) potrebbero dare un contributo non indifferente alla diffusione di certe musiche e di certi aspetti tradizionali italiani; basterebbe che, invece di regalare statue o altri simboli (spesso brutti) ai loro ospiti, offrissero il disco della loro città, il disco delle loro memorie, il disco delle loro tradizioni. Questo disco, così sovvenzionato e messo in commercio, offrirebbe a molte persone l'opportunità di collegarsi a quella tradizione di cultura e di impegno artistico che solo hanno il potere di dare forza e vigore alla produzione dei musicisti di oggi.

Ci sono anche qui, come si vede, problemi ingenti, difficilmente risolvibili con un solo colpo di mano. Ma problemi in lento, positivo sviluppo, sui quali una organica azione collettiva, un pieno controllo delle tendenze effettive potranno avere risultati apprezzabili e in ogni caso di grande utilità complessiva.

MARIO PASI

## I sussidi didattici dei Conservatori

### Un convegno nazionale di studio organizzato dal Centro Didattico per l'Istruzione Artistica

Dal 2 al 6 giugno si è svolto presso il Conservatorio di Milano un convegno nazionale di studio, organizzato dal Centro Didattico per l'Istruzione Artistica, sui sussidi didattici dei Conservatori di Musica. I lavori sono stati diretti dal direttore del Centro Didattico Nazionale per l'Istruzione Artistica, prof. Giorgio Colarizi, coadiuvato dal capo dell'Ufficio Studi, prof. Giorgio Grazioli. Il saluto ai convenuti è stato porto dal prof. Federico Mompellio in rappresentanza del Maestro Jacopo Napoli, che era assente da Milano. I lavori si sono subito articolati in tre commissioni: la prima, dedicata ai *Sussidi audiovisivi*, era presieduta dal Maestro Nino Rota; la seconda, dedicata agli *Strumenti musicali*, era presieduta dal Maestro Giorgio Cambissa; la terza, dedicata ai *Musei musicali e Discoteca*, era presieduta dal prof. Claudio Sartori. I partecipanti hanno ascoltato relazioni di Luigi Ferdinando Tagliavini (*Gli strumenti originali per l'esecuzione delle musiche antiche*), del prof. Alberto Agazzi (*La funzione didattica del Museo storico*), del prof. Tommaso Gallia (*La registrazione e la riproduzione del suono*), del prof. Carlo Marinelli (*La dotazione dei dischi per il Conservatorio*), della dott. Mariangela Donà (*La discoteca. Impianto e funzionamento*), del prof. Giulio Lenzi (*Il gabinetto di fisica del Conservatorio*), del prof. Antonio Mura (*La situazione degli audiovisivi in Italia in rapporto ai problemi dell'educazione*) e del prof. Claudio Gallico (*Funzione didattica del museo musicale*).

Oltre alle discussioni generali e parziali fra tutti i partecipanti, cui hanno dato luogo le varie relazioni, i convenuti hanno poi svolto visite al Museo Teatrale alla Scala e alla sezione degli Strumenti musicali del Museo Civico del Castello Sforzesco.

Dai lavori delle tre commissioni sono risultati verbali di progetti e richieste che saranno inviati allo studio degli organi competenti.

## Il Festival Internazionale di Maggio a Wiesbaden

Nell'imponente Teatro di Stato di Wiesbaden è giunto al termine, dopo numerosi avvenimenti teatrali, il Festival Internazionale di Maggio. Dopo l'apertura con l'opera di Beethoven *Fidelio*, che è stata messa in scena dall'intendente Helmut Drese e diretta da Heinz Wallberg, il Teatro di Stato assiano ha ottenuto, con la prima esecuzione tedesca dell'opera di Scioptakovic *Katerina Ismailova* in una nuova versione, un successo sensazionale. La regia di Wolfgang Blum ha sottolineato, spesso in modo troppo forte, i tratti brutali del veristico libretto, che descrive come l'adultera Caterina cagiona la morte del suocero tiranno e del marito per poter sposare il servo Sergej; l'esilio in Siberia sarà l'atroce pena. La partitura virtuosamente strumentata, ma stilisticamente molto contraddittoria, è stata diretta da Ludwig Kaufmann con brio teatrale, grazie anche ai magnifici interpreti dei ruoli principali, come la croata detentrica del premio nazionale, Mirka Klaric (Caterina), Hermann Esser (Sergej) e Hermann Ibler nella veste del suocero.

Affascinante è stata la serata dei balletti al Teatro Nazionale di Wiesbaden con *Il Lago dei cigni*, nel quale Marina Kondratjewa e Nikolai Fadejtschew del Teatro Bolscoi di Mosca hanno prestato la loro opera con molto impulso. Un esperimento interessante è stato fatto dal corpo di ballo del Teatro Nazionale di Amburgo con *I Quattro temperamenti* di Paul Hindemith, con la *Sinfonia in Do maggiore* di Bizet e con la *Sinfonia Incompiuta* di Schubert, musica pura, che sotto la direzione del prossimo direttore delle opere a Francoforte, Theodor Bloomfield, è stata interpretata coreograficamente con valentia. Il Teatro di Wiesbaden ha messo a disposizione l'orchestra.

E' stata accolta da scioscianti applausi la presentazione del Teatro La Fenice di Venezia, che era giunto con la propria orchestra, il coro e i solisti. Fra gli ospiti d'onore vi era l'ambasciatore italiano Paolo Lucci e il Console Generale dott. Cerchione. Già nel *Trovatore* di Verdi il temperamento musicale del sud e lo splendore delle voci avevano entusiasmato tutto il teatro: il *Trovatore* Angelo Mori, l'esteso, luminoso soprano Rita Orlandi nella veste di *Leonora* e il superbo baritono Luigi Quilico (*Luna*), sostenuti in modo eccellente dall'orchestra scelta di Venezia, diretta da Carlo Franci. Il consenso si è fatto ancora più intenso alla rappresentazione di una delle prime opere di Verdi, *Gerusalemme*, quale prima esecuzione tedesca. Anche in quest'opera ha entusiasmato il *pathos* affascinante del sud e la *verve* canora, di modo che ci si è appena resi conto del valore ancora ineguale della musica. L'allestimento di Leon Gischia ha dato l'impressione di essere un po' troppo spoglio. Direttore d'orchestra: Ettore Gracis.

Per il circolo culturale slavo si è esibita l'Opera Nazionale Bulgara (Sofia) col *Boris Godunov* e col *Principe Igor* di Borodin. Atanas Margaritow ha diretto con sorprendente senso musicale e con ardore la sua disciplinata orchestra e gli imponenti cori che hanno contribuito con le loro prestazioni canore vitali e penetranti; così pure il ventiseienne Nikolai Gjuselew (Boris), Dimiter Petkow e Nikolai Christow. Alle *Polowetzer Tänze* l'entusiasmo è stato indescrivibile. Il dramma conclusivo del balletto *Leggenda del lago* di Pantscho Wladigerow è stato sensibilmente inferiore.

Le altre recite sono state date con successo dal Teatro Nazionale di Wiesbaden. GOTTFRIED SCHWEIZER

## Musica sinfonica, jazz ed elettronica in una nuova opera lirica cecoslovacca

Nel quadro del Festival Musicale Internazionale Primavera Praghese il Teatro Nazionale di Praga ha rappresentato in prima esecuzione l'opera lirica *La Fiaccola di Prometeo* del compositore cecoslovacco Jan Hanus, su libretto dello scrittore Jaroslav Pokorny, che ha riscosso grande successo di pubblico e di critica e ha vinto il premio del concorso artistico per il Ventennale della Liberazione della Cecoslovacchia. Il librettista Pokorny ha liberamente parafrasato il *Prometeo* di Eschilo: l'antico mito viene messo a confronto con una analoga storia in chiave fantascientifica, dove l'Olimpo è sostituito dalla terra nell'età atomica e cosmonautica. I ruoli principali sono per lo più doppi: abbiamo il *Prometeo* mitologico e quello inventore moderno, mentre l'antica Io, nella parte moderna della vicenda è la segretaria di *Prometeo*. L'autore ha dato alla trama moderna la forma dell'opera, e alla trama antica quella del balletto: vi è quindi un *Prometeo* cantante e uno ballerino.

Questo singolare soggetto ha richiesto una particolare trattazione musicale. Per esempio nella scena del *tabarin* vengono adattati sinfonicamente gli elementi della musica jazz, mentre l'ambiente del *Prometeo* concreto viene espresso con la musica elettronica e concreta.

Il continuo passaggio dalla trama mitologica a quella moderna ha richiesto particolari soluzioni sceniche: per esempio, nella scena in cui Era indaga sull'infedeltà di Zeus il quadro musicale basilare è riprodot-

to su nastro magnetico; l'orchestra entra in azione con la musica viva quando occorre sottolineare una certa situazione psicologica. La scena si trasforma poi in una specie di gigantesco video televisivo sul quale Era osserva i bacchanali.

Il coro greco che commenta l'azione si trova per lo più fuori della scena; il suo canto penetra in sala attraverso un riproduttore. Solo in alcuni momenti e nel finale il coro entra in scena come comparsa. La parte vocale passa dalla recitazione in prosa all'aria e ai complessi canori melodrammatici.

*La Fiaccola di Prometeo* è la terza opera di Jan Hanus. Anche le due precedenti (*Fiamme* del 1942 e *Servo di due padroni*) sono state composte su libretto di Pokorny. E autore anche di due balletti (*Otello* e *Il Sale sull'oro*), di quattro sinfonie, di alcuni poemi sinfonici, di cantate e di composizioni da camera. Hanus, che il 2 maggio scorso ha compiuto 50 anni, deve molto della sua personalità musicale al suo maestro, il compositore e direttore d'orchestra Otakar Jeremias; come uomo di teatro si è ispirato fin dalla giovinezza al teatro avanguardistico di Emil Burian, geniale drammaturgo, regista, poeta e compositore praghese, morto alcuni anni fa. Nella prima della *Fiaccola di Prometeo* l'adattamento musicale è stato di J. H. Tichy, la regia di Hanus Thein, la coreografia di Jiri Nemecek e la scenografia di Josef Svoboda. Interpreti: il baritono Premysl Koci e il ballerino Viktor Malcev.

## Confortante il bilancio della stagione lirica torinese

Nove opere di cui sei (*Rigoletto*, *Barbiere*, *Traviata*, *Butterfly*, *Carmen* e *Gioconda*) di grande richiamo popolare, numerosi « esauriti », una media di spettatori oscillante intorno alle 1200 presenze per recita (27 in tutto) in un teatro (il Nuovo, al Valentino) con una capienza massima di 1400 posti, è il confortante bilancio dell'ultima stagione lirica torinese nel corso della quale sono state allestite anche una prima rappresentazione per la città, *Wozzeck*, e due opere che vi mancavano da circa un quarantennio: *Fidelio* e *Parsifal*.

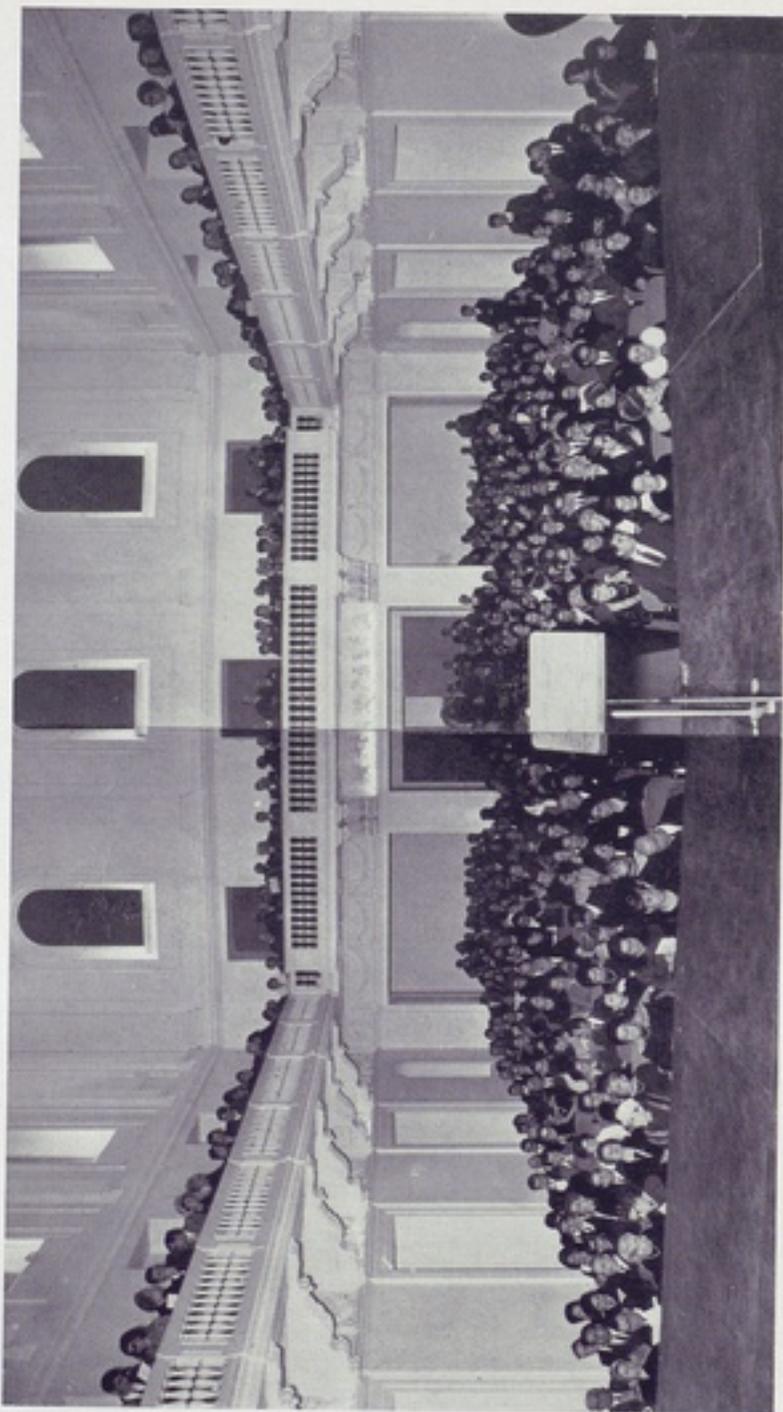
Ottenere degli « esauriti » con un cartellone simile non è certo impresa ardua, nè i risultati attuali debbono illudere su una aperta risoluzione del problema del teatro lirico in rapporto alla crisi del pubblico. Va tuttavia notato che fino a qualche anno fa neppure gli spettacoli più popolari riuscivano a far registrare una richiesta di tanto superiore alla disponibilità come si è invece ripetutamente verificato in questa stagione. Merito dunque della politica di penetrazione, di diffusione, di facilitazioni, operata dall'Ente Regio tramite mezzi vari, la stampa, la scuola, le organizzazioni aziendali, ma, soprattutto, di allettamento costituito dalla presenza, per ogni opera di cartellone, di almeno un interprete di grande fama.

Si può obiettare che tutto ciò con la cultura e l'istruzione musicale ha poco a che vedere, trascinando un fatto d'arte qual'è e deve essere lo spettacolo musicale a livello di una competizione sportiva: ma è anche l'unica strada che al di fuori di ogni utopistica velleità si possa oggi per-

correre con la prospettiva di positivi e concreti risultati. Senza contare che l'interprete rinomato se da un lato impone la propria presenza divistica, dall'altro può essere in grado di reggere le sorti artistiche di un intero spettacolo. Come è di fatti avvenuto per il *Rigoletto* nel cui cast sostanzialmente inadeguato brillava la eletta musicalità di Renata Scotto, una Gilda di ottocentesca vocalità che, aboliti gli svolazzi di una impropria tradizione di Gilde soprani « leggeri », sa essere dolce patetica e commovente senza indulgere tuttavia a vezzi e piagnistei; e parimenti per la *Butterfly* che in Antonietta Stella ha avuto una interprete mirabile per intelligenza, sensibilità, potenza drammatica; per la *Carmen*, affidata alla gagliarda freschezza dei saldissimi mezzi vocali di Fiorenza Cossotto (anche se la completa introspezione psicologica di un personaggio tanto sfaccettato e complesso sembra per il momento ancora sfuggirle); infine per la *Gioconda*, le cui estreme difficoltà di esecuzione sono state disinvoltamente superate soltanto dal tenore Carlo Bergonzi (ma vorremmo anche ricordare la ragguardevole prestazione di un'esordiente, Franca Cerretti, nel ruolo della Cieca). Anna Moffo, dal canto suo, superdiva del rotocalco, della televisione e di uno scaltrissimo montaggio pubblicitario, ha fatto sì registrare l'esaurito nelle tre rappresentazioni di *Traviata*, ma ha ripagato con una Violetta incolore quanti si erano accapigliati per ottenere un biglietto. Eccellente invece nel suo complesso l'edizione del *Barbiere* che Mario Rossi ha diretto con impeccabile ni-



Il Ministro Luigi Gui si compiace con il Maestro Renato Fasano direttore del Conservatorio di Musica Santa Cecilia di Roma per il discorso da lui tenuto, in occasione della manifestazione inaugurale dell'anno accademico 1964-65, sul Conservatorio di Roma e i problemi dell'educazione musicale in Italia.



La restaurata Sala dei Concerti del Conservatorio di Musica Santa Cecilia di Roma.

tore e nel cui cast — gustosamente guidato dalla regia vivace ma intelligentemente priva di fastidiosi toni farseschi di Filippo Crivelli — si sono particolarmente distinti Sesto Bruscantini (Figaro) e Paolo Montarsolo (Basilio).

Pari omogeneità per levatura complessiva di tutto il cast hanno fatto registrare inoltre anche gli allestimenti delle tre opere di maggiore impegno culturale, dal *Fidelio*, diretto con plastica vigoria drammatica da Efrem Kurtz, al *Parsifal*, la cui esecuzione, guidata anche per la parte registica da Lovro von Matačić, è stata invero stupenda, tanto per la sostanziale adeguatezza della compagnia tedesca di canto, quanto e soprattutto per la direzione illu-

minata mirabile nella concertazione, assolutamente monda di retoriche ricercatezze, volta a cogliere ed esaltare più la purezza lirica dei sentimenti umani che non le complessità dell'apparato simbolico.

Quanto al *Wozzeck*, nonostante le riserve che si possono avanzare sulla opportunità dell'esecuzione in lingua italiana, ha avuto una pregevolissima realizzazione grazie all'impiego del già collaudato allestimento del Teatro La Fenice di Venezia. Ciononostante, poca gente pare abbia percepito quale vitalità musicale e teatrale animi l'ultraquarantenne lavoro di Berg, che è stato perciò desolatamente accolto con schizzinosa diffidenza e anche aperta disapprovazione.

ROSANNA GUALERZI

## La «Messa di requiem» di Verdi a Redipuglia

Al Sacrario di Redipuglia, nel quadro delle celebrazioni del cinquantesimo anniversario dell'intervento italiano nel primo conflitto mondiale, l'orchestra e il coro di Milano della Rai si sono impegnati in una splendida esecuzione della *Messa di requiem* di Verdi. Si sa che questa mirabile opera non si lascia misurare con il metro della contingenza e non si accontenta di una lettura frettolosa o elusiva. Bisogna riconoscere che i complessi milanesi della Rai, sotto l'intelligente guida del maestro Franco Caracciolo, ne hanno saputo offrire una realizzazione accuratissima, ben calibrata, non senza accenti di altissima poesia in alcune pagine corali spaziate con severa solennità, con vivissimo fervore e con una vibrazione davvero unica. Ogni linea del discorso musicale è stata posta in chiaro rilievo, nell'assidua ricerca di un'autentica «dimensione» verdiana.

Ci sembra che l'ancor giovane direttore, in questi anni di operosità milanese, vada sempre più affinando le sue incontestabili qualità di concertatore e di interprete, affermandosi come una presenza significativa nel giro dei nuovi direttori italiani. Molto apprezzati i solisti di canto Gabriella Tucci, Giovanna Fioroni, Franco Tagliavini e Ruggero Raimondi. Al coro della Rai di Milano si è disciplinatamente unito, con la direzione del maestro Roberto Benaglio, il coro del Teatro Massimo di Palermo. L'esecuzione, a significare inequivocabilmente tutta la solennità della ricorrenza, è stata organizzata con eccezionale spiegamento di mezzi tecnici e con la ripresa televisiva curata da Anton Giulio Majano.

E. G.

## A Loreto nuove speranze per la polifonia

Si è conclusa a Loreto la quinta Rassegna internazionale di cappelle musicali, una manifestazione che offre un importante contributo all'opera di valorizzazione del grande patrimonio polifonico di ogni tempo. Basti pensare che negli anni scorsi a Loreto si sono avvicendate più di settanta cappelle musicali italiane e straniere, con oltre tremila cantori, in rappresentanza di città come Parigi e Bruxelles, Vienna e Colonia, Friburgo e Pamplona, Edinburgo e Ratisbona, Londra e Nancy. Un ciclo di esecuzioni di ampio respiro.

Quest'anno si è avuta la partecipazione dei seguenti complessi: Singers of the Holy Name di Walsall (Inghilterra), diretti da Peter J. Grant, Studentenchor Kollegium di Briga (Svizzera), diretto da Bruno Brunner, Petits Chanteurs de l'Ecole des Frères di Mulhouse (Francia), diretto da Adolphe Kern, Escolania de N. S. del Recuerdo di Madrid, diretta da Cesare Sanchez Lopez, Schola Cantorum della Basilica di S. Maria di Igualada (Barcellona), diretta da Juan Montaner Guix, Cappella musicale M. Pettorelli di Mantova, diretta da Lino Leali, Cappella musicale Jonia di Acireale, diretta da Antonio Maugeri, Cappella musicale D. Zamberletti di Macerata, diretta da Fernando Morresi, Cappella musicale S. Domenico Savio di Antignano (Livorno), diretta da Lelio Bausani, Cappella musicale della Chiesa arcipretale di Tuenno (Trento), diretta da Pio Tretter.

Fra i complessi italiani si è imposto quello di Mantova, un'antica formazione ricostituita dopo l'ultima guerra: di vigorosa intensità l'esecuzione dell'*Ave verum* di Ghedini, valida testimonianza di un'esigenza religiosa nella musica d'oggi. Notevole per essenziale nitidezza anche il coro trentino, già presente alla rassegna dell'anno scorso. Di singolare rilievo, fra i complessi stranieri, quello dei Cantori del Sacro Nome di Walsall, specie nello straordinario *Agnus Dei* di Britten (interessantissima pagina dell'autore del *War Requiem*) e in una nobile *Ave Maria* di Ko-

daly mentre il coro alsaziano di Mulhouse si è lucidamente impegnato in un *Salve Regina* di Nino Rota, che riecheggia amabilmente la musica religiosa di Poulenc. Gli studenti del Collegio dello Spirito Santo di Briga hanno offerto un buon saggio nelle smaglianti architetture polifoniche di Carissimi. Quest'ultimo coro ha più di trecento anni di vita. Modesti sono invece apparsi i due complessi spagnoli.

Concerti straordinari, di notevole livello, sono stati tenuti dalla Cappella Sistina, diretta da Mons. Domenico Bartolucci, depositario della tradizione polifonica palestriniana (in programma Morales, Palestrina, Marenzio e il *Miserere* di Allegri, legato all'immagine di Mozart adolescente) e dai Rottweiler Münster-sängerknaben, i notissimi Piccoli Cantori della Foresta Nera, diretti da Siegfried H. Koessler. Interessantissima ci è sembrata la loro esecuzione dei rari *Geistliche Gesänge* di Reger, limpida espressione del tardo romanticismo, e di una pagina di Krenek. L'organista Adamo Volpi ha inoltre eseguito un programma di musiche di Bach e di Liszt. La rassegna si è chiusa con l'esecuzione collettiva della *Missa Gratia Plena* di Licinio Refice, diretta dal maestro Remo Volpi.

Fra le altre manifestazioni della rassegna ricorderemo l'annuale convegno della Federazione internazionale dei « Pueri cantores », impegnato nel dibattito sui temi di attualità della riforma liturgica, il concorso internazionale di composizione sacra e la mostra di edizioni e di strumenti musicali al Palazzo apostolico. Per i prossimi anni è auspicabile un più efficace « lancio » della rassegna, che andrebbe inserita in un calendario di manifestazioni comprendente esecuzioni e spettacoli di un certo livello (per esempio una *Passione* di Bach o un testo di Eliot). Si pensi alla suggestione del porticato bramantesco. A noi sembra che Loreto, con i suoi tesori d'arte e le sue tradizioni spirituali, potrebbe essere al centro di una manifestazione di rilievo internazionale. Si dovrebbe an-

che riparlare della costruzione di un vasto auditorium, ormai indispensabile per un ordinato svolgimento della rassegna. Infatti il Teatro Comunale è insufficiente e inospitale.

Il problema della rinascita dell'amo-

re per la polifonia si pone, intanto, con sempre maggiore insistenza. In questo fervore di interesse non possiamo negare che la rassegna di Loreto, suscitando nuove speranze, ha le sue indiscutibili benemerite.

EDOARDO GUGLIELMI

## Celebrati a Bolzano i venticinque anni del Conservatorio

La cronaca musicale di Bolzano annovera quest'anno una ricorrenza particolarmente lieta e significativa: i venticinque anni del Conservatorio « C. Monteverdi », degnamente celebrati con una pubblicazione che ne descrive la storia e l'attuale ordinamento, e con un concerto che è stato tenuto anche nelle vicine città di Trento e Rovereto. La manifestazione svoltasi a Bolzano ha registrato l'intervento di un folto pubblico di autorità — fra cui il Capo dell'Ispettorato per l'istruzione artistica, dott. Mario Rossi —, di appassionati, di docenti e discenti dell'istituto, e ha fatto perno sul direttore del Conservatorio, maestro Giorgio Cambissa, che ha guidato l'orchestra in un clima di sincero e caloroso entusiasmo.

Il programma del concerto era congegnato in modo tale da rispecchiare quella convergenza di due tradizioni — l'italiana e la tedesca — che da anni si va felicemente realizzando nel capoluogo altoatesino; comprendeva infatti musiche di Bonporti, Marcello Vivaldi e Beethoven. E' pure da rilevare la presenza, fra i solisti e gli orchestrali, di insegnanti, allievi ed ex-allievi dello stesso conservatorio « Monteverdi », come affettuoso segno di riconoscenza alla scuola che, in città e in tutta la regione Trentino-Alto Adige, dà il massimo contributo alla diffusione dell'istruzione e della cultura musicale. A Bolzano, infatti, centro del mondo musicale è il conservatorio, non solo per le sue alte finalità educative, ma anche perché molte altre istituzioni sono a esso intimamente legate, o trovano nella sua sala dei concerti sede adeguata. Dal « Monteverdi » è sorta nel 1942, come naturale indispensabile integrazione e prolungamento della sua specifica

opera didattica e culturale, la Società dei concerti, che nell'ultima stagione ha dato al pubblico l'occasione di ascoltare e apprezzare famosi artisti italiani e stranieri, quali l'arpista N. Zabaleta, i pianisti V. Ashkenazy ed E. Riboli, il violinista O. Kryissa, il baritono H. Prey, i Quartetti Smetana e Tatrai, il Trio di Trieste e il Duo Lana-Lessona.

Pure presso il conservatorio di Bolzano sono nati il Concorso pianistico internazionale « F. Busoni », che in sedici edizioni ne ha allargato la fama ben oltre i confini d'Italia, e la Sezione provinciale dell'A.G.I.MUS. (Associazione giovanile musicale), che quest'anno ha svolto intensa e proficua attività con quattro concerti sinfonici (Orchestra Haydn diretta da E. Bagnoli, P. Wolny, W. Barth e A. Pedrotti, con i solisti U. Ferriani e A. Mazza), un singolare concorso di cultura musicale e sette concerti da camera (Duo Lana-Lessona, clavicembalista L. Battilana, arpista N. Zabaleta, pianisti M. Brusotti, E. Riboli, R. Lantieri e Pietro Maranca, il promettente giovane di Bolzano che ha recentemente vinto il primo premio al concorso nazionale di Taranto).

Altro grande organismo fiorito nel capoluogo altoatesino è l'Orchestra Haydn (direttore stabile A. Pedrotti), opportunamente costituita cinque anni or sono come elemento indispensabile per la realizzazione di concerti sinfonici e sinfonico-vocali e come ideale e utilissima sede per l'immediata sistemazione dei migliori elementi che escono dal conservatorio. Nell'ultima stagione l'orchestra ha svolto — per quel che riguarda Bolzano — opera preziosa e fertile, tenendo, oltre a quelli per l'A.G.I.MUS. e altri, otto concerti a normale o grande organico, a fianco

a quelli di musica da camera organizzati dalla Società dei concerti, con l'intervento di valorosi direttori e solisti e con programmi di alto interesse artistico e culturale. Alla direzione del complesso si sono avvicendati i maestri E. Gracis, P. Angerer, R. Lupi, O. Suitner, H. Albert e A. Pedrotti (tre concerti) e come solisti si sono esibiti il contralto L. Devallier, i violinisti J. Martzy, G. Carpi, M. Spirk e G. Egger, i pianisti M. Ponti (Premio « Busoni » 1964) e Vea Carpi. Una particolare menzione spetta anche ai Cori L. Lechner di Bolzano, che, con il tenore H. Handt e l'Orchestra Haydn diretta da A. Pedrotti, hanno realizzato una splendida esecuzione del *Psalmus hungaricus* di Z. Kodaly.

Fra gli altri avvenimenti degni di particolare rilievo sono da ricorda-

## Dedicata alla Musica Religiosa la Terza Sagra Musicale Lucchese

Come abbiamo dato notizie riflettenti le manifestazioni e i programmi dell'Associazione Musicale Lucchese, così è doveroso darne anche della Terza Sagra Musicale Lucchese - per concerti di musica religiosa (sotto gli auspici di un Comitato Promotore, composto dal Comune e dall'Amministrazione Provinciale di Lucca, dalla Camera di Commercio, dall'E.P.T., dalla Cassa di Risparmio, dall'Associazione Industriali della Provincia, con la collaborazione dell'Opera del Duomo), che, dopo cinque tornate - dal 6 maggio al 3 giugno - ha testè esaurito il prefissato ciclo dell'anno 1965. Due concerti hanno avuto per sede la Basilica di S. Frediano, tre la Cattedrale di S. Martino.

La manifestazione inaugurale di questa 3ª edizione della Sagra Musicale Lucchese ha avuto, dunque, luogo il 6 maggio, nella Basilica di S. Frediano con un concerto sinfonico-vocale diretto da Aldo Priano, il cui programma comprendeva il *Concerto in re minore per orchestra* (tratto da *L'estro armonico*) di Vivaldi (nella rev. del Siloti) e il *Requiem in do minore per coro e orchestra* di Cherubini. L'orchestra era la Sin-

re, oltre all'attività del Kammerchor L. Lechner, le manifestazioni organizzate dal Südtiroler Kulturinstitut e dall'ENAL provinciale; il ventennale dell'ottimo Coro Rosalpina, egregiamente specializzato in cori della montagna; l'intervento del Coro virile delle Acciaierie e del Coro femminile L. Perosi alla prima esecuzione assoluta, con strumentisti dell'Orchestra Haydn, delle musiche di R. Dionisi per *Il cammino della croce* di H. Ghéon; e, infine, la costituzione in Bolzano, per interessamento di alcuni musicisti attivi presso il conservatorio « Monteverdi » della sezione italiana della « Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft », la cui rappresentanza è stata affidata al noto musicologo Claudio Gallico.

GIANLUIGI DARDO

fonica lucchese, il coro il Guido Monaco di Prato, istruito da Annibale Gianuario.

Giovedì 13 maggio, nella Cattedrale di S. Martino (che dispone di 2 organi: una principale e uno di eco) è stata la volta di un molto interessante concerto dell'organista Jean Jacques Grunenwald; mentre il 20 maggio, nella Basilica di S. Frediano, v'è stato un concerto vocale della Polifonica di S. Maria del Fiore (Firenze), sotto la direzione del M° Cremsini. Giovedì 27 maggio, nuovamente nella Cattedrale di S. Martino, ha tenuto concerto il principe degli organisti italiani, Fernando Germani, con un programma che da Frescobaldi, traverso Daquin, J. S. Bach, Franck e Reger, si concludeva con Dupré. Giovedì 3 giugno, sempre nella Cattedrale di S. Martino, per il concerto di chiusura è stato chiamato il complesso sinfonico-vocale dell'Ente Autonomo Teatro La Fenice di Venezia, direttore Ettore Gracis, maestro del coro Corrado Mirandola. Sono stati eseguiti di Giovanni Gabrieli la *Sonata n. 19 a 15 parti per tre cori ed archi*; di Vivaldi il *Concerto in do maggiore*, per l'Assunzione di Maria Vergine,

per violino archi, due cori e clavicembalo e di Vivaldi stesso il *Magnificat*, per soli, coro e orchestra (nella seconda versione di F. Malipiero), col concorso solistico del soprano Maria Chiara e del mezzosoprano Giovanni Fioroni. La tornata si è suggellata con lo *Stabat Mater*, per soli, coro misto e orchestra di Rossini e il concorso solistico di Maria Chiara (soprano), Giovanna Fioroni (mezzosoprano), Veriano Luchetti (tenore), Mario Rinaudo (basso). Commendevole la esecuzione, grande affluenza di pubblico. L'organizzazione della Sagra Musicale Lucchese, per riallacciarsi ad un'antica tradizione, in uso ai tem-

## Successo a Viareggio dei Concerti di Primavera

Si è testè chiusa la VII Stagione dei Concerti di Primavera, che gli Amici della Musica di Viareggio (presidente Aldo Fontana, fiduciario di Casa Ricordi per il locale controllo delle esecuzioni liriche) organizzano ogni anno, nella sede del Casinò, sotto l'egida della finanziatrice Azienda Autonoma Riviera della Versilia e grazie al pecuniario sacrificio personale di alcuni benemeriti.

Inauguratasi mercoledì 21 aprile, con un magistrale *recital* pianistico di Hans Richter-Kaaser, negli emblematici nomi di Bach, Mozart, Beethoven e Brahms, la troppo breve serie dei concerti è proseguita, lunedì 3 maggio, con un concerto dei Solisti veneti, diretti da Claudio Scimone, per un programma che comprendeva la *Sinfonia in sol maggiore* di Vivaldi, il *Concerto in do maggiore per violino e archi* di G. B. Sammartini, il *Concerto in si bemolle maggiore per violoncello e archi* di Boccherini (su di una molto discutibile edizione, « scoperta » a Dresda, la quale notevolmente diversifica dal testo in uso, revisionato da Friederich Gruetzmacher), dalle *5 Danze tedesche con coda e 7 trio* di Schubert, da *Due romanze elegiche* di Grieg e *Due polche* di G. Strauss.

Lunedì 10 maggio, è stata la volta del ventenne violinista francese Jean Jacques Kantorow (partner pianisti-

pi della Serenissima Repubblica di Lucca, dà libera e gratuita facoltà d'accesso al pubblico, per tutte le manifestazioni che le concernono, invitando, in tal guisa, il popolo a partecipare a coteste annue agapi musicali, nell'apprezzabile e lodevole intento altresì che ciò valga ad attrarre ed educare all'ingentile gusto per la musica le masse, le quali, di solito, ne sono escluse. Gli effettivi risultati di questa nobile e interessante iniziativa saranno apprezzabili nel tempo. Confortante dato di fatto: il costante e numero afflusso di pubblico a ogni concerto.

GUIDO MAROTTI

ca, Françoise Cartier), presentatosi in un programma che includeva il *Concerto in re maggiore n. 4 K 218 per violino e orchestra* di Mozart (arbitrariamente eseguito col pianoforte in luogo dell'orchestra), la *3ª Sonata in re minore op. 108 per violino e pianoforte* di Brahms, il *Capriccio n. 13* di Paganini e la *Sonata n. 2 in re maggiore op. 94/b* di Prokofiev.

Lunedì 17 maggio, un apprezzato *recital* della pianista Marcella Crudeli, che, dato corso a *Due Sonate* (fa magg., re magg.) di D. Scarlatti, ha molto validamente interpretato di Mozart la *Sonata in re maggiore K 576* e di Beethoven la *Sonata in mi maggiore n. 30 op. 109*, facendole seguire dalle *Variazioni sul nome Abegg op. 1* di Schumann, dalle *Variazioni brillanti op. 12* di Chopin, dalla *Sonata tritematica n. 6* del ferrarese Chailly e da *El salon Mexico* dell'americano A. Copland.

Lunedì 24 maggio, è stata di turno l'arpista Alba Novella Schirinzi, con un suadente programma, il quale ha fatto apprezzare la virtuosa strumentista in uno con la sua sensibile musicalità, un programma che, partendosi da Mateo Pérez Albeniz (*Sonata*), traverso Nadermann (*Sonatina n. 5 in fa maggiore*), Beethoven (*Variazioni su un tema svizzero*), Dussek (*Sonata tripartita*), Parish-Alvars (*Due romanze: 14 - 21*), Dizi

(*Studio in sol minore*), Hindemith (1° tempo della *Sonata per arpa*), Prokofiev (*Preludio op. 12 n. 7*: trascrizione dal pianoforte), Salzedo (*Chanson de la nuit*), è terminato con Tournier (*Jazz-band*).

Lunedì 31 maggio, per il concerto di chiusura, era sulla nostra pedana la molto agguerrita Orchestra da Camera di Zurigo, sotto l'autorevole direzione di Edmondo De Stoutz. Il programma recava il *Concerto grosso in la minore op. 6 n. 4* di Haendel, il *Divertimento per archi* di Bartok, la *Suite per archi (The Married Beau)* di Purcell e il *Concertino in sol maggiore op. 2* di Pergolesi.

La costante e affollata frequenza di pubblico, l'interesse e il calore con i quali esso accoglie — da anni — le musiche e gli artisti invitati a

eseguirle, il vieppiù crescente numero di stranieri che vi convengono con appassionato fervore, sono altrettanti indici del vivo successo dei concerti, e dovrebbero essere altrettanti incentivi e norma non per gli Amici della Musica, che ne sono accipersuasi da tempo, ma per l'ente finanziatore e per molt'altri che al turismo sono interessati e dal turismo traggono « anima e corpo », a proporsi e risolvere il problema che consiste nel sempre più migliorarne la qualità, ma — soprattutto — nel prolungare la Stagione dei Concerti di Primavera, che costituiscono — senza dubbi o riserve — una indispensabile e luminosa venere di turistica attrattiva per l'intero lido di Versilia e per i suoi ospiti stagionali.

GUIDO MAROTTI

### Recenti pubblicazioni wagneriane

## Su Richard Wagner una letteratura pari a quella su Napoleone e Shakespeare

Intorno a Wagner, secondo recenti statistiche compiute alla Library of Congress di Washington, è stato ormai scritto quanto non è stato scritto su alcun uomo tranne Napoleone e Shakespeare, se non si ricorra naturalmente ai grandi fondatori di religioni. Questa bibliografia enorme era già cominciata, con proporzioni preoccupanti, negli ultimi anni della vita del maestro: segno di un terremoto, che non era soltanto effetto della sua grandezza — si sa che è stato scritto molto persino intorno a qualche grande criminale — ma altresì del fatto, incontestabile, che egli fu il punto di crisi dell'arte musicale, dell'opera teatrale e, vorremmo anche aggiungere, del pensiero umano in generale.

Se quest'ultimo punto non appare chiaro, riteniamo che lo diverrà col tempo, quando anche la concezione del mondo del grande creatore, fondata sull'amore e sul senso induista di unità dell'universo e identità di tutte le creature, sarà divenuta più nota al mondo, che per ora si preoccupa più della sua musica che del resto. Ma questa fu soprattutto espressione di quella concezione, che giustifica nel dramma la struttura sinfonica per ritornanti *Leitmotive*, cioè fondata sull'unità fondamentale di tutte le immagini del mondo nel loro ciclico destino.

Inutile dire che la maggior parte della letteratura wagneriana, vecchia e nuova, non è che una farragine di saggi, più o meno abili dal punto di vista mondano, in cui si ripetono più o meno le medesime cose. E poichè la grandezza assoluta è difficile a scalare, quasi tutta la letteratura spicciola si fonda sulle briciole; cioè sul biografismo, a sfondo più o meno scandalistico.

Pare impossibile: tutta la predicazione di Wagner fu fondata sull'amore e la compassione, a cui egli cercò di uniformare la sua vita. Eppure, riprendendo per lo più comodi motivi del Nietzsche alle porte della follia, quasi tutti i biografisti recenti si accaniscono contro Wagner, demolendolo moralmente per una quantità di futili motivi, che soprattutto con la sua arte non hanno nulla a che fare.

Un gran demolitore, già ammonito a non pubblicare il suo libro da Thomas Mann e da Stephan Zweig, è stato, proprio nel recente anno wagneriano, Ludwig Marcus, con il volume *Das denkwürdige Leben des Richard Wagner* (München 1963) che già nel titolo mostra come egli prenda quel certo signor Wagner comodamente sottogamba. Non c'è luogo comune che egli non utilizzi per far vedere quanto fosse piccolo quel grande, e quanto odiosa la sua vita. Non mette conto di parlarne oltre.

Ma anche altre recenti biografie, che sembrano volte all'intento di glorificare il Maestro, lo demoliscono invece con le loro piccinerie. Una è la biografia di Marcel Schneider: *Wagner*, apparsa anche in italiano presso Mondadori. In Francia è stata pubblicata nel 1962 dalle Editions du Seuil: un gusto del paradossale, del contrasto, fa apparire Wagner come uno dei più grandi utopisti e strani uomini che siano esistiti. Bisogna naturalmente far colpo, e per questo occorre un grandissimo Wagner, ma occorre anche vivisezionarlo: e meno male che tuttavia, fra bagliori di grandezza e di paradosso, la figura del maestro di Bayreuth appare ancora in una luce eroica.

Meno eroica sembra viceversa nella vita scritta da Han Gal, apparsa presso la Fischer Verlag nel 1963. Questa vuole addirittura essere una « Würdigung Wagners »; ma comincia subito con la frase: « Non è una bestemmia chiamare Wagner un avventuriero ». E' facile intuire che cosa segue; la narrazione della vita di un personaggio strambo, che però ha fatto grandi cose, nonostante che non pagasse i debiti, fosse malato di prodigialità, sfruttasse gli amici e le amiche, e le rubasse persino ai suoi amici. E' vero che si nota come biografia ed opera siano in estremo contrasto; ma è evidente che la biografia, fatta in questo modo, fa divenire un mistero la grandezza dell'opera, perchè sta scritto nel Vangelo che un albero cattivo non può mai dare frutti buoni. E' anche evidente che i fatti non dicono mai nulla se non vengono interpretati: e che se Wagner non pagava un debito, quando era in estrema miseria e bandito politico mentre le sue opere riempivano le cassette dei teatri, e lui stava donando al mondo nientemeno che *L'Anello del Nibelungo*, le sue buone ragioni le avrà avute. Il comico è che Wagner ripetè per tutta la vita il detto di Gesù, che si trova in Paolo secondo cui « donare è più beato che ricevere ».

E' noto che alcuni anni or sono, cioè nel 1952, apparve un libro di Theodor Wiesendorn Adorno, col modesto titolo *Versuch über Wagner* (Suhrkamp, Berlin und Frankfurt) nel quale il noto filosofo musicologo dava, meno modestamente, addirittura fondo alla poesia, alla musica e al pensiero di Wagner, dimostrando che la sua strana grandezza è il risultato di una straordinaria quantità di compromessi di natura fondamentalmente dilettantesca, per cui un'infinità di cose orchestrate senza vero gusto, concepite per far colpo, raffazzonate letterariamente, ottengono per miracolo del genio l'effetto che tutti sanno e che Adorno, bontà sua, apprezza. In una parola Adorno, in quel libro acerbicamente oscuro come è suo costume, dice una quantità di cose estremamente intelligenti, ma non ne azzecca mai una giusta, perchè si pone di proposito in posizione « critica », cioè squincia di fronte all'opera. Ora c'è ritornato sopra anche in un articolo in « Die Zeit »: *Nachschrift zur Wagner-Diskussion*. E qui casca l'asino, perchè rivela fra le righe che vi parla l'odio politico contro Wagner *propagandista* del nazismo!

Che è la più grande enormità, fra i luoghi comuni, che si possa scrivere: perchè se vi fu un grande che — come ha notato Westernhagen — avrebbe dovuto essere imprigionato dal nazismo, questi sarebbe stato Wagner, apostolo della non violenza a oltranza, nonostante qualche sua meno simpatica idiosincrasia. Il nazismo manomise letteralmente il *Ring*, unicamente per le melodie germanicamente eroiche che contiene, atte a essere camuffate in una esaltazione di quegli eroi, di cui Wagner mostrava invece se mai la peccaminosità e la rovina.

Già che abbiamo nominato Wurt von Westernhagen, volgiamoci dunque verso un'aria più cordiale. Fra tutte le opere recenti dedicate a Wagner, la sua: *Richard Wagner sein Werk, sein Wesen, seine Welt*, pubblicata nel 1956 dall'Atlantis Verlag di Zurigo, è di gran lunga la migliore. L'unica anzi che rechi un contributo veramente positivo e onestamente amoroso alla conoscenza del-

l'uomo e dell'artista. Non è una biografia, ma quasi lo sembra. In capitoli successivi ogni lato della personalità del maestro vi è esaminato con grande accuratezza, secondo gli ultimi risultati storici, dalla fondamentale biografia americana del Newman in poi. Tutti i problemi dell'arte e del pensiero wagneriano sono svolti esaurientemente, nei suoi rapporti con il romanticismo, Schopenhauer, Lutero, i greci, l'Italia, la Francia, la critica, Nietzsche. Ne esce la figura completa, intemeratamente grande. Verso la fine l'autore rivela poi, sulla scorta di una lettera ritrovata, quello che probabilmente fu un motivo miseramente umano dell'odio tardivo di Nietzsche contro il suo grande amico. All'origine ci sarebbe stata una affettuosa preoccupazione di Wagner per il suo stato di salute, che si spinse fino a supporre, in uno scambio di lettere con il medico, la miseria umana di un vizio solitario quale base dei disturbi di Nietzsche. Questi sarebbe venuto a saperlo e, morendo di vergogna, avrebbe mutato la sua amicizia in fiele.

Un breve volume successivo dello stesso autore: *Vom Holländer zum Parsifal* (seguito da altre pubblicazioni minori) completa con nuovi studi nel 1962 presso lo stesso editore i capitoli del precedente.

Detto di questo volume, ormai fondamentale, non trascuriamo di ricordare il volume antologico importantissimo di Wieland Wagner: *Richard Wagner in das neue Bayreuth*, pubblicato a Monaco dall'editore Paul List nel 1962. Esso raccoglie i migliori scritti apparsi nei Programmi di Bayreuth negli ultimi anni, fra cui interessantissimi quelli di Hans Grunsky di ispirazione jungiana, di Wolfgang Schadeewalt sugli intimi rapporti dell'arte drammatica wagneriana con la tragedia greca, di Westernhagen, di Adorno sulla partitura del *Parsifal*, e di Wieland stesso nonché del biografo Ernst Newman sul significato attuale di Wagner.

Ricorderemo anche il libro documentatissimo di Otto Daube: *Ich schreibe keine Symphonien mehr* (Gerig, Colonia, 1960), che rivela come Wagner avesse studiato la composizione musicale ben più a lungo che per quei sei mesi di cui generalmente si parla (almeno quattro anni). E ricorderemo anche l'interessante volume di Johannes Bertram: *Mythos, Symbol, Idee in Richard Wagners Musikdramen* (Hamburger Kulturverlag, 1957) che, come il più piccolo di Otto Julius Hartmann: *Die Esoterik im Werk Richard Wagners*, uscito a Freiburg nel 1960, mira unicamente e appassionatamente, se pure non senza arbitri soggettivi, ad approfondire la visione del mondo mistica ed esoterica che genera e accende il dramma musicale wagneriano.

GIULIO COGNI

## Musica e Musicisti

### L'Opera in Italia

\* Al TEATRO DELL'OPERA si è avuto una ripresa del *Falstaff*, diretto da Carlo Maria Giulini, con regia, scene e costumi di Franco Zeffirelli, interpretato da Tito Gobbi, Rolando Panerai, Luigi Alva, Ilva Ligabue, Mariella Adani e Fedora Barbieri. Sulle stesse scene Franco Mannino ha diretto *Andrea Chénier* con la regia di Alberto Fassini e con le scene e costumi di Attilio Colonnello, interpretato da Angelo Lo Forese, Giangiacomo Guelfi, Gabriella Tucci e Anna Di Stasio. E' seguita una edizione del *Principe Igor*, del Teatro Nazionale di Belgrado, diretta da Oskar Danon, per la regia di Branko Gavella, le scene di Mlomis Denic e i costumi di Milca Babic; fra gli interpreti Dusan Popovic, Radmila Bakocevic, Milka Stojanovic, Zvonimir Krnetic, Breda Kalef e Miroslav Cangalovic.

\* Dal 21 luglio al 15 agosto si è svolta all'ARENA DI VERONA l'annuale stagione lirica che ha allestito le seguenti opere: *Norma*, diretta da Gianandrea Gavazzeni e interpretata da Leyla Gencer, Fiorenza Cossotto, Bruno Prevedi e Ivo Vinco; *Carmen*, diretta da Nino Sanzognò e interpretata da Giulietta Simionato, Mario del Monaco e Giangiacomo Guelfi; *La Traviata*, diretta da Francesco Molinari Pradelli e interpretata da Renata Scotto, Renato Cioni e Mario Sereni. La regia delle tre opere era di Sandro Bolchi, mentre le scene e costumi rispettivamente di Pino Casarini, Attilio Colonnello e Orlando Di Collalto. Per agosto si annunciano anche tre serate di balletti di Luisillo e del suo Teatro di Danza Spagnola con la direzione di Umberto Cattini.

### L'Opera all'estero

\* Il rinnovato TEATRO D'OPERA DI MONACO, da poco inaugurato, per l'attuale stagione, dal 17 luglio al 15 agosto, an-

nuncia l'esecuzione di: *Arabella*, *Il Cavaliere della rosa*, *Capriccio* e *Intermezzo* di R. Strauss, *I Maestri cantori* e *Tristano e Isotta* di Wagner, *Pegno d'amore* di Rossini, *Nozze di Figaro*, *Così fan tutte* e *Don Giovanni* di Mozart, *Cardillac* di Hindemith, *Carlo V* di Ernst Krenek e *Serse* di Händel. Per lo stesso teatro Karl Orff ha elaborato temi di Monteverdi per una suite di danze.

\* *Il Ragno nero* di Josef Matthias Hauer è stato eseguito per la prima volta durante il FESTIVAL DI VIENNA. (N. K.-M.)

\* Il 30 maggio è stata eseguita a DARMSTADT *L'Estate* con musica di scena di Bruno Maderna. (N. K.-M.)

\* L'inverno prossimo vedrà la prima rappresentazione di *Medea*, opera in un atto di André Kovach su libretto di Anouilh, al TEATRO DI SARREBRUCK. (N. K.-M.)

\* *Uomini e topi* di John Steinbeck fornirà il soggetto all'opera che scriverà l'americano Carlisle Floyd, la cui prima esecuzione è prevista a San Francisco nel 1966. (N. K.-M.)

\* *Miss Julie* di Ned Rorem sarà rappresentata per la prima volta dal NEW YORK CITY OPERA al suo ritorno in America. (N. K.-M.)

\* Aleida Montijn ha terminato la partitura di un'opera in tre atti tratta dalle *Teste di cuoio* di Georg Kaiser. (N. K.-M.)

\* E' prevista per il 1966 l'esecuzione a DRESDA di *Madame Legros*, la nuova opera che Otmar Gerster sta scrivendo su testo di Heinrich Mann. (N. K.-M.)

\* John Joubert sta scrivendo un'opera su libretto di Cedric Cliffe, tratto da *Under Western Eyes* di Conrad. (N. K.-M.)

\* Per l'Opera di Berlino-Est Alan Bush sta scrivendo un'opera tratta dal dramma dell'americano Barrie Stavis *L'Uomo che non morì mai*. (N. K.-M.)

\* La prima esecuzione dell'*Edipo a Colono* di Antonio Sacchini nella traduzione tedesca di Kurt Honolka avrà luogo a WUPPERTAL nella stagione '65-'66.

\* Al TEATRO DI BONN si prevede per la prossima stagione la prima esecuzione della traduzione tedesca di Carl Stueber della *Favorita* di Donizetti.

\* La traduzione tedesca di Joachim Popelka della *Lucia di Lammermoor* di Donizetti inaugurerà la stagione a Saarbrücken.

\* *L'Infedeltà delusa* di Joseph Haydn è stata messa in scena a Winterthur, con la direzione di Armin Brunner e per la regia di Roy Bosler.

\* *Fluchtversuch* di Boris Blacher sarà rappresentata per la prima volta ad Amburgo, con la regia di Gustav Rudolf Sellner.

## Il Balletto

\* Dall'8 all'11 luglio il New York City Ballett, diretto da George Balanchine, ha presentato alla scuola tre spettacoli di balletto che comprendevano: *Raymonda Variations* di Glazunov, *Apollo* di Stravinski, *Tarantella* di Gottschalk-Kay, *Western Symphony* di Kay, *Donizetti Variations* di Donizetti, *Bugaku* di Mayuzumi, *Meditations* di Ciaikovski, *Stars and Stripes* di Sousa-Kay ed *Episodes* di Webern. Gli spettacoli avevano tutti la coreografia di Balanchine e sono stati diretti da Robert Irving, Hugo Fiorato e Simon Sadoff.

\* Il balletto *Affreschi*, sulla musica della omonima composizione di Bohuslav Martinu, è stato rappresentato al TEATRO S. CARLO DI NAPOLI il 4, 5 e 6 giugno, con la direzione di Libor Pesek e la coreografia di Pavel Smok.

\* Il 13 giugno al TEATRO MASSIMO DI PALERMO è stata eseguita *Fantasia tricolore*, balletto sulla musica delle *Variazioni sopra un tema gioviiale* di Nino Rota. Dirigeva Maurizio Arena con coreografia di Ugo Dell'Ara.

\* All'OPERA REALE FIAMMINGA DI ANVERSA il 10 giugno ha avuto luogo la prima

esecuzione dei balletti *Tombeleene*, leggenda celtica con musica di Godfried Devreese e coreografia di Frances Gionny, e *Mariage Olympique*, con musica di Allemand Ruthenfranz, allievo di Hindemith, e coreografia di Christian Feye. (N. K.-M.)

\* Il compositore slovacco Tibor Andrasovan sta preparando il balletto in sei quadri *Le Feste del solstizio*, in collaborazione con il coreografo K. Toth del Teatro Nazionale Slovacco.

## Festival

\* Per il XXV FESTIVAL DI MUSICHE BEETHOVENIANE, che avrà luogo nella città natale del Maestro, dal 18 settembre al 10 ottobre, sarà eseguito un programma di eccezionale ampiezza, il quale abbraccerà pressochè tutti i generi nei quali il grandissimo compositore lasciò l'impronta del proprio genio. Esso comprende tutte e nove le sinfonie, l'opera *Fidelio*, la *Missa solemnis* e quella *In do maggiore*, tutti e 17 i quartetti, i concerti per pianoforte, l'oratorio raramente eseguito *Cristo sul Monte degli olivi*, le due romanze per violino, le sonate per violoncello e pianoforte, il concerto per violino e orchestra. Esecutori saranno: il complesso del Teatro di Bonn, l'Orchestra della Beethovenhalle, l'Orchestra di Santa Cecilia di Roma sotto la direzione di Fernando Previtali, i violinisti Edith Peinemann e Zino Francescatti, il violoncellista Antonio Janigro, i pianisti Claudio Arrau, Friedrich Gulda e Jörg Demus, il coro filarmonico di Berlino, i cantanti solisti Elisabeth Grümmer, Kerstin Meyer, Donald Grobe e Martti Talvela.

\* Sotto gli auspici del Circolo di cultura del Gambarogno, della Pro Gambarogno, della Radio della Svizzera Italiana e della Scuola Migros, si è svolto a Magadino dal 20 giugno al 13 luglio il 3° FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA ORGANISTICA, con concerti di André Marchal, Nicole Pillet, Raffi Ourgandjian, Heinz Wunderlich, Karl Richter, Achille Berruti e Rudolf Zartner. Si è inoltre tenuto un concerto commemorativo di Victor Togni.

\* Sviatoslav Richter dal 29 giugno al 4 luglio ha organizzato la seconda edizione del festival FÊTES MUSICALES DE TOURAINE, da lui fondato, a Meslay. Nei

sei concerti sono state eseguite musiche di Mozart, Beethoven, Poulenc, Rameau, Leclair, Gounod, Borodin, Stravinski e Sciostakovic: inoltre la compagnia del Covent Garden ha rappresentato l'opera *Curlew river* di Britten. (N. K.-M.)

\* Al FESTIVAL DI DONAUESCHINGEN, dal 16 al 18 ottobre, verrà eseguita per la prima volta la composizione di K. H. Stockhausen *Moments II*, insieme ad altre cinque nuove composizioni commissionate espressamente dal festival stesso. (N. K.-M.)

\* Al FESTIVAL DI EDINBURGO, nel prossimo settembre, saranno rappresentate le opere *Don Giovanni* di Mozart, *Le Pescatrici* di Haydn, *Albert Herring* di Britten, *Così fan tutte* di Mozart e *Intermezzo* di Strauss. (N. K.-M.)

\* L'edizione 1965 delle SETTIMANE MUSICALI DI STRESA, sarà inaugurata, al Teatro del Palazzo dei Congressi, la sera di mercoledì 25 agosto, con un concerto dell'Orchestra del Teatro dell'Opera di Budapest, diretta da Andrea Korodi e con il concorso del violinista Denes Kovacs. Vi faranno seguito i concerti del violinista Nathan Milstein; dell'Orchestra del Festival di Marlboro (U.S.A.) che, con la direzione artistica di Rudolf Serkin, compie la sua prima tournée in Europa; dell'Orchestra di Torino della RAI-TV, diretta da Mario Rossi, con il concorso del violinista Franco Gulli; e del pianista Arturo Benedetti Michelangeli. Quattro concerti avranno luogo all'Isola Bella: quelli del Festival Strings di Lucerna diretto da Rudolf Baumgartner, con il concorso della flautista Elaine Schäffer; del Duo pianistico Gorini-Lorenzi; del Trio di Trieste e del chitarrista Andrés Segovia. Agli abbonati sarà inoltre offerto il concerto di chiusura del «Premio Cantelli» per giovani direttori d'orchestra, che avrà luogo al Palazzo dei Congressi la sera del 3 ottobre.

Per le future edizioni delle Settimane di Stresa è allo studio, accanto ai concerti sinfonici e di musica da camera, l'allestimento di spettacoli d'opera, di balletto e di prosa all'aperto, nella suggestiva cornice dei giardini dell'Isola Bella. E' pure prevista la partecipazione di giovani concertisti italiani e stranieri; a tale riguardo, la

direzione delle Settimane Musicali si è impegnata per la scrittura del vincitore del XVII Concorso Pianistico «Ferruccio Busoni» di Bolzano.

\* Dal 2 al 12 settembre si svolgerà a Besançon il XVIII FESTIVAL INTERNAZIONALE, che comprende concerti sinfonici, di musica da camera, di musica sacra, spettacoli di balletto e recitals di solisti. Si esibiranno il violoncellista Pierre Fournier, il pianista Jean Fonda, il Quartetto Ungherese, il Balletto dell'Opéra Comique, il pianista Samson François, la violinista Claire Bernard, i pianisti Yuri Boukoff e Arturo Benedetti Michelangeli e il clavicembalista Ralph Kirkpatrick. Saranno eseguite, tra l'altro, la *Messa di Requiem* di Verdi e la *Messa di Papa Marcello* di Palestrina.

## Musica da Concerto

\* Antal Dorati dirigerà l'8 settembre a Besançon 7 sue composizioni per orchestra in prima esecuzione.

\* *Serenade* di Gottfried Einem è stata eseguita per la prima volta a Berna da Hermann Müller con l'Orchestra da Camera di Berna.

\* Il 14 marzo a Stoccolma ha avuto luogo la prima esecuzione di *Vier Sätze aus dem Requiem* di György Ligeti, per soprano, mezzosoprano, due cori misti e orchestra.

\* Il 29 aprile Paul Sacher ha diretto a Zurigo la prima esecuzione di *Balade für Klavier und Streichorchester*, op. 78 di Armin Schibler. Lo stesso Paul Sacher ha diretto a Basilea la prima esecuzione di *Die Flut*, oratorio per soli, recitante, coro e orchestra di Rudolf Kelterborn.

\* Paul Klecki ha presentato per la prima volta a Berna il 6 maggio *Rondeau symphonique* di Peter Mieg con la Berner Sinfonieorchester.

\* Il 7 maggio ha avuto luogo a Monaco la prima esecuzione di un concerto per oboe di Jacques Wildberger.

\* *De Metalli*, per baritono e orchestra di Jürg Wyttenbach, dalle *Profetie* di Leonardo da Vinci, è stato eseguito per la prima volta a Lubecca.

\* La prima esecuzione assoluta dei *Mottetti strumentali* di Franco Mannino ha avuto luogo il 1° giugno scorso al TEATRO CENTRALE DI ROMA, a cura del Gruppo Strumentale da Camera per la Musica Italiana, diretto da Bruno Nicolai.

\* Dal maggio al luglio si è svolta alla SCALA la seconda parte della Stagione sinfonica 1964-65. Vi hanno partecipato i direttori Herbert von Karajan, a capo dell'Orchestra Filarmonica di Berlino, Nino Sanzogno, Istvan Kertesz, Zubin Mehta, Stanislav Skrovacevski, Rudolf Kempe e Claudio Abbado. Si sono esibiti inoltre i solisti Henryk Szeryng, Isaac Stern, Emil Ghilels, Arthur Schnabel, Vladimir Ashkenazi e I Musici. Ha diretto il coro Roberto Benaglio.

\* Il 17 giugno ha avuto luogo a Monaco la prima esecuzione del *Requiem 1961*, scritto dal berlinese Hans Hagen sotto l'impressione dell'erezione del muro che divide la città. (N.K.-M.)

\* Per iniziativa e a cura dell'Ente Manifestazioni Milanesi, i solisti, il coro e gli strumentisti della Polifonica Ambrosiana hanno tenuto due concerti nel Portico di Ansperto della Basilica di Sant'Ambrogio.

Il primo consisteva in: *Musiche sacre medievali relative all'opera e all'ambiente di Dante Alighieri* (canti gregoriani, laudi e composizioni polifoniche) e *Musiche sacre in onore di San Carlo Borromeo*.

Il secondo concerto è stato dedicato a Claudio Monteverdi (1567-1643) con i *Sacri Concerti*, nella trascrizione e realizzazione di G. Spinelli, e il *Magnificat dal Vespro della Beata Vergine*, nella trascrizione e realizzazione di G. Biella. Ha diretto i due concerti Don Giuseppe Biella.

\* L'Ente Provinciale per il Turismo di Milano ha organizzato alla Certosa di Pavia una manifestazione di concerti di musica sacra e di celebrazioni dantesche dal 3 al 16 luglio. Sono state eseguite musiche di Vivaldi, Pergolesi, Haydn, Beethoven, Dvorak, Sgambati, Brahms e Mozart.

\* La cantata *In principio erat Verbum* di Anton Heiller è stata eseguita per la prima volta il 6 maggio a Berlino durante il 18° FESTIVAL HEINRICH-SCHÜTZ.

### Asterischi

\* Per iniziativa dell'Eduard van Belnum Stichting dal 16 al 20 settembre si terrà a Huize «Queekhoven» a Breukelen presso Utrecht un Incontro internazionale di studio per strumenti ad archi, sotto la direzione di Nap de Klijn dell'Aia, di Oedoen Partos di Tel Aviv e di Jaap Schröder di Amsterdam. Dal 20 al 28 settembre nella stessa località si svolgerà invece un Incontro internazionale di studio per violisti, sotto la direzione di Klaas Boon di Amsterdam e di Oedoen Partos di Tel Aviv.

\* Dall'11 al 16 ottobre 1965 la Società svizzera dei Direttori professionisti in collaborazione con la Società svizzera di pedagogia musicale organizza un corso di direzione d'orchestra a Bienne, tenuto da Paul Schaller, André Charlet, Hans Mückel, Albert Hüberling, Jean Daetwyler e Juliette Bise.

\* L'Accademia Musicale Napoletana organizza dal 20 al 30 settembre 1965 un Corso internazionale di interpretazione per pianisti concertisti, affidato a Jacques Février.

\* Al Festival di Aldeburgh, fondato da Britten, i due gemelli ungheresi, di 13 anni, Zoltán e Gabriel Jeney, hanno eseguito per la prima volta le *Variations Gemini per pianoforte, flauto e violini*, che Britten ha scritto per loro. Nello stesso Festival è stata pure eseguita per la prima volta la cantata *Woven words* di Witold Lutoslavski, dedicata al cantante Peter Pears. (N.K.-M.)

\* Diverse composizioni inedite di Anton Webern, del 1899 e 1908, sono state scoperte dal suo biografo dott. H. Moldenhauer. Sono 4 gruppi di liriche, un quartetto per archi, una *Frage lenta* per quartetto d'archi e *Vento d'estate*, idillio per grande orchestra. (N.K.-M.)

\* La Fondazione Serge Koussevitzky ha commissionato nuove composizioni a 5 musicisti americani (Milton Babbitt, George Crumb, Vincent Frohne, Alexei Haleff e Charles Wuorinen) e a 5 stranieri (Mario Davidovsky, Peter Maxwell Davies, György Ligeti, K. H. Stockhausen e Iannis Xenakis).

(N.K.-M.)

### Concorsi nazionali e internazionali

#### EISITI

Il Concorso Malko per la direzione d'orchestra, disputato alla fine di maggio a Copenaghen è stato vinto dall'austriaco Ral Weikert, di 24 anni. Al secondo e terzo posto sono stati classificati il bulgaro Messru Melmedov, 30 anni, e il tedesco Klauspeter Seibel, 29 anni. (N.K.-M.)

La russa Liana Issakadzé, di 19 anni, allieva di Oistrakh, ha vinto a Parigi il Concorso Internazionale di Violino Jacques Thibaud. Dopo di lei sono stati classificati: il giapponese Yoko Koubo, il russo Wladimir Spivakov, il giapponese cieco Takayoshi Wanani, il siriano Nejmi Succari e il francese Patrice Fontanarosa. (N.K.-M.)

Il soprano bulgaro Nicolova Miclana ha vinto il V Concorso Internazionale di Canto Voci Verdiane di Busseto. (N.K.-M.)

La giuria del Premio Beethoven della città di Bonn ha deciso di non assegnare la ricompensa a nessuno dei 29 concorrenti, che avevano presentato un totale di 56 composizioni. (N.K.-M.)

#### BANDI

L'Associazione Pro Loco di Avezzano indice il I Concorso Nazionale per Chitarristi Jazz ad Avezzano dal 7 all'8 agosto 1965. Comprenderà le categorie: solisti di chitarra jazz fino a 15 anni, solisti di chitarra jazz dai 16 anni in poi, complessi di chitarra jazz da tre a otto elementi e cantanti chitarristi di qualunque età. Verranno assegnati premi in denaro, diplomi e premi speciali.

Il Casino di Divonne-les-Bains per il Festival di Musica da camera organizza l'Ottavo Concorso internazionale di Composizione, aperto a tutti i compositori inferiori ai 40 anni al 31 ottobre 1965. I concorrenti debbono presentare un *Quartetto per archi*, inedito e non eseguito, della durata da 15 a 20 minuti, fino al termine massimo del 10 settembre 1965. Per informazioni: Secrétariat du Concours, Divonne-les-Bains (Francia).

Il Concorso Internazionale Quadriennale di Pianoforte Van Cliburn si svolgerà il 26 settembre a Fort Worth nel Texas.

Sotto l'egida del Ministero del Turismo e dello Spettacolo l'Accademia Musicale Napoletana organizza per il 18-26 aprile 1966 l'VIII Concorso Internazionale « A. Casella » di Pianoforte e Composizione. Il pianista miglior classificato avrà un premio di L. 500.000 e sarà presentato in vari concerti in Italia e all'estero. Il vincitore del concorso di composizione vedrà pubblicata la propria opera.

L'Accademia Musicale Genovese indice dal 1° al 15 dicembre 1965 il Secondo Festival della Musica Pianistica classica e romantica, che prevede l'esecuzione, da parte di giovani pianisti, di musiche scelte nel repertorio concertistico classico e romantico che va dal '700 al '900 incluso. Al concorso possono partecipare i pianisti nati tra il 1° gennaio 1940 e il 31 dicembre 1950. La domanda di partecipazione deve pervenire alla Segreteria del Comitato Organizzatore (Genova, Via Luccoli, 23) non oltre il 31 ottobre 1965. I concorrenti saranno sottoposti a due prove di selezione. In palio: una targa d'oro e quattro medaglie d'oro, nonché un diploma d'onore per tutti gli ammessi alla seconda selezione.

Il Circolo culturale dell'Unione Federale dell'Industria tedesca bandisce il quarto Premio Bernhard Sprengel per Musica da Camera, dotato di 3.000 marchi. Le composizioni debbono essere inviate al Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie di Köln (Habsburger Ring 2-12) prima del 15 marzo 1966: possono essere per complessi da 1 a 8 strumenti: è ammessa una voce: sono escluse le composizioni per strumenti da tastiera e per orchestra. I partecipanti, di qualsiasi paese europeo, devono avere compiuto i 25 anni.

## Nuovi dischi

**Pierre Boulez: *Le Marteau sans maître* - Harmonia Mundi BM 30682.**

Di un maestro dell'avanguardia, Pierre Boulez, la casa discografica Harmonia Mundi offre un'incisione di *Le Marteau sans maître* (su testi di René Char) per voce femminile, flauto, xyloimba, vibrafono, chitarra, batteria e viola. Non si tratta certamente del Boulez rigidamente sperimentale e strutturalista dei primi lavori, ma va riferito piuttosto a quello delle *Improvisations sur Mallarmé*, per il gusto squisitamente decorativo ed impressionistico, anzi esoticizzante, del tessuto strumentale come dei melismi vocali. S'intende che la pur geniale invenzione della materia sonora, al limite del gioco di prestigio e forse oltre, ha respiro breve, non può superare il limite della trovata. Questi nove pezzi, alcuni anche solo strumentali, pretendono invece di occupare un ampissimo raggio d'ascolto. Il che non è indicato in una musica che si sottrae volontariamente ad ogni impegno dialettico, discorsivo, esautorando il concetto stesso di sviluppo. In una siffatta dimensione spazialistica, infatti, l'invenzione timbrica organizzata in piccole nebulose, in macchie, in rutilanze, tende fatalmente alla ripetizione di un limitato numero di formule, si esaurisce rapidamente. Dopo di che, tenendo anche conto del fatale declino di ogni « figuratività » intervallistica, c'è l'indistinzione e alla fine la monotonia.

L'esecuzione di *Le Marteau sans maître*, affidata alla cantante Jeanne Deroubaix e a sei valenti strumentisti sotto la guida di Pierre Boulez, che sappiamo essere anche direttore validissimo, dev'essere senz'altro quanto di meglio possibile, anche se ci mancano più sicuri elementi di confronto e quindi di giudizio. A. GENTILUCCI

**Jazz Odyssey (Vol. 1°): *The sound of New Orleans*. CBS LP 62.232/3/4.**

Generalmente, le raccolte antologiche non ottengono il favore degli appassionati di jazz: troppo spesso, infatti, accanto a brani inediti se ne trovano parecchi già pubblicati da tempo, mentre non sempre tali album — per evidenti ragioni di copyright — riescono a presentare un panorama esauriente e completo di un periodo o di una scuola. Questo settore discografico è pertanto riservato a coloro che intendono documentarsi solo superficialmente, mentre l'appassionato — dopo il primo necessario periodo di apprendistato — si affretta a liberarsi delle antologie per acquistare al loro posto dei microscolchi a carattere monografico.

Questa volta, però, dobbiamo accogliere con viva soddisfazione l'uscita dei dischi in esame, cui presto ne verranno aggiunti altri sei a completamento della serie: queste incisioni ci offrono infatti una eccellente occasione per conoscere con maggiore profondità i lati secondari dei primi, turbolenti anni del jazz: tutti coloro che si interessano a questa musica conoscono, chi più chi meno, le principali tappe della sua evoluzione ed i più noti personaggi del primo periodo, da King Oliver a Louis Armstrong, da Bix Beiderbecke ai « chicanos », alla Original Dixieland Jazz Band. Questo album traslascia quasi completamente i brani celebri e celebrati per presentare una serie di incisioni pressoché inedite (o almeno non rintracciabili in microscolchi) di complessi e complessini che rappresentano da vari punti di vista il sottobosco della variopinta flora jazzistica: Sam Morgan, Armand Piron, Johnny Dunn, Alcide Nuñez, Johnny Bayersdorffer, Lorenzo Tio, Russ Papalia costituivano per i « jazzfans » poco più che un nome, per il semplice fatto che i loro vecchi dischi a 78 giri erano introvabili. Eppure non si tratta, nella maggior parte dei casi, di incisioni di scarso valore: semplicemente, i complessi realizzatori di questi brani non hanno avuto una fama pari a quella di altri e sono così rimasti nell'ombra per lungo tempo; a riprova di ciò, si legga l'elenco degli esecutori: frammisti ad elementi di minore importanza, si trovano i nomi di King Oliver, Sidney Bechet, Louis Armstrong, Jelly Roll Morton, Johnny Dodds, vale a dire i nomi di coloro che hanno saputo dire una parola di primaria importanza nel lungo discorso che il jazz sta diffondendo da cinquant'anni a questa parte.

Oggi che il jazz tradizionale viene trattato con disprezzo da molti « modernisti », non possiamo che approvare la realizzazione di una simile antologia: dovrebbero ascoltarla tutti gli appassionati, perché in essa si avvertono chiaramente, sia pure in embrione, molte di quelle « conquiste » tecniche, musicali e armoniche che senza troppo riflettere si attribuiscono ai musicisti contemporanei. A. TERRANOVA

## Nuove musiche

**Baldassarre Galuppi: *L'Eroe cinese***, sinfonia - Revisione di Napoleone Annovazzi. Ricordi, Milano, 1964. Collezione « Antica musica strumentale italiana ».

La sapienza strumentale del sonatista, il brio e l'eleganza del compositore buffo si rivelano in questa graziosissima *Sinfonia* di Baldassarre Galuppi all'*Eroe cinese* di Pietro Metastasio, rappresentato a Venezia nel 1753.

Più che nella novità formale il suo valore risiede nella garbata essenzialità e nell'eleganza affettuosa delle idee, svolte con supremo mestiere, non sdegnoso di qualche pennellata di preziosa raffinatezza: si vedano per esempio il delicato dialogare dei violini primi e secondi nella parte centrale del primo e del terzo movimento, oasi di casto ripiegamento interiore che valorizza il dinamismo del robusto concertato che li incornicia. E si noti il sentimentale, squisito melodizzare dell'*Adagio* centrale, insinuante ed accattivante primizia del voluttuoso « bel canto » che occupava il posto d'onore nella concezione melodrammatica dell'epoca. Nel complesso, una pagina quanto mai gradevole, che ci auguriamo di veder inserita nel corrente repertorio concertistico.

F. DEGRADA

**Giovanni Paisiello: *Concerto in fa per clavicembalo e orchestra da camera*** - Revisione di Giampiero Tintori (Partitura). Riduzione per 2 pianoforti di Roberto Zanetti. Ricordi, Milano, 1964. Collezione « Antica musica strumentale italiana ».

Questo delizioso *Concerto per clavicembalo e orchestra* di Giovanni Paisiello, « fatto per S.A.I. la Gran Duchessa di tutte le Russie », presenta la singolarità di una parte solistica di singolare facilità; ciò è dovuto, come sottolinea Giampiero Tintori, che ne ha curato la revisione, alla destinataria del lavoro, « una granduchessa dilettante desiderosa di una composizione che non rivelasse le sue modeste possibilità ». Il musicista, si direbbe, è stato al gioco: al gioco di scrivere un concerto non solo tecnicamente, ma strutturalmente semplice, elevando la piana agevolezza della parte cembalistica ad elemento generatore dell'intera compagine formale del lavoro. Postasi questa limitazione, egli non rinuncia a nessuno degli elementi tradizionali della forma-concerto, ma li inquadra in questa misura di lineare scorrevolezza, in queste dimensioni da casa di bambola; finanche le cadenze giungono puntuali, e neppure destituite completamente di una loro arroganza virtuosistica, sotto la quale si può giungere a scorgere un accento di ironia o fors'anche di autoironia stilistica. Un gioco, si diceva, ma sostenuto da un gusto, da una forza inventiva, da una musicalità, insomma, di tale sanguigna veemenza, che consente a Paisiello di risolvere le stesse contingenze e preoccupazioni di natura pratica che potevano preesistere all'atto compositivo, in una pura formatività di possente impeto e di ferrea coerenza logica.

L'esperienza buffa dell'autore ne guida felicemente la mano, non solo nel disegno plasticamente e sensuosamente rilevato delle melodie, ma nell'arguzia del dialogato strumentale, che si svolge con gusto icastico e pungente tra il clavicembalo e l'orchestra.

F. DEGRADA

**Guido Valcarenghi**  
Direttore responsabile

Registrazione del Tribunale di Milano n. 2241 del 23-1-1951 - Arti Grafiche Crespi & C. - Milano

# NOVITÀ EDIZIONI Ricordi

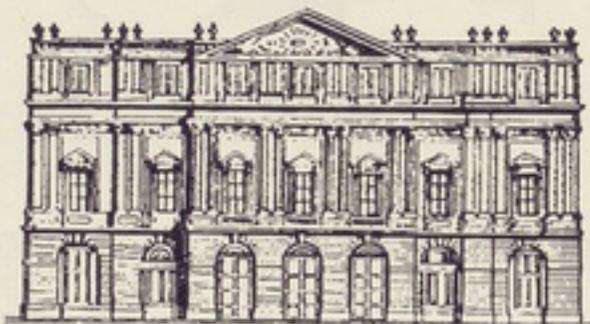
*Composizioni d'autori contemporanei*

SANDRO FUGA

## Concertino per oboe e archi

riduzione per oboe e pianoforte 130797 L. 3.500

CARLO GATTI  
IL TEATRO  
ALLA  
SCALA  
NELLA STORIA E NELL'ARTE



2 volumi, di complessive 910 pagine formato cm. 21 x 30 rilegati in tela con sovracoperta in carta patinata. 22 tavole a colori e 135 illustrazioni in bianco e nero. Prezzo dell'opera L. 30.000.

Il primo volume è dedicato alla storia del teatro milanese. Nel secondo è elencata la cronologia di tutti gli spettacoli di opere e balletti, dei concerti e delle manifestazioni varie, compresi quelli alla Piccola Scala, dal 1778 al 1963.

In vendita nelle migliori librerie e nei negozi di musica

**RICORDI**

NOVITÀ  
EDIZIONI  
**Ricordi**

*Composizioni d'autori contemporanei*

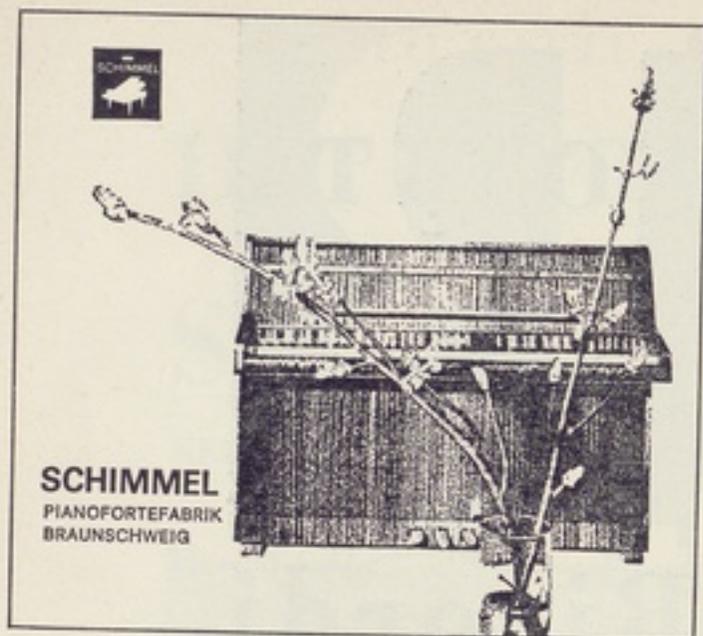
GIORGIO FEDERICO GHEDINI

**Musica concertante  
per cello e archi**

*partitura*

130779

L. 2.800



SCHIMMEL  
PIANOFORTEFABRIK  
BRAUNSCHWEIG

RAPPRESENTANTE  
GENERALE  
IN ITALIA:  
**Ditta  
STRINASACCHI  
VERONA**

## IN LIBRERIA

ADAMI (a cura di)	<i>Un secolo di scenografia alla Scala</i> - Milano, 1945	L. 20.000
BARTON	<i>Historic costume for the stage</i> - Londra, 1931	L. 7.700
EISENBERG	<i>Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im XIX Jahr</i> - Lipsia, 1903	L. 10.000
GERHAEUSER-PANKOK	<i>Stuttgarter Bühnenkunst</i> - Stoccarda, 1917	L. 15.000
GRAF	<i>Producing opera for America</i> - Zurigo, 1961	L. 10.000
MORETTI	<i>Pietro Gonzaga, scenografo e architetto veneto (1751-1831)</i> - con 40 tavole inedite e fuori testo - Milano, s. d.	L. 50.000
MOUSSINAC	<i>La décoration théâtrale</i> - Parigi, 1922	L. 2.500
MOYNET	<i>L'envers du théâtre</i> - Parigi, 1875	L. 3.000
	<i>Il Museo Teatrale alla Scala 1913-1963</i> - Milano, 1964	L. 15.000
RABENALT	<i>Opernregie</i> - Berlino, 1937	L. 8.800

**Libreria Musicale Ricordi**

VIA BERCHET, 2 - MILANO

## G. RICORDI & C. S. p. A. / Milano

MILANO Direzione generale: Via Berchet, 2  
Tel. 89.33.66 (4 linee) - 89.82.42 (4 linee) - 86.68.36 (3 linee) - 87.13.13  
Ufficio Vendite: Via Salomone, 77  
Tel. 50.16.41/2/3/4/5

### SUCCURSALI IN ITALIA:

PALERMO Via Rosolino Pilo, 2 - Tel. 21.41.65  
ROMA Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.80.24

### NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA:

BARI Via Sparano, 18 - Tel. 18.023  
GENOVA Via Fieschi, 20 R - Tel. 56.63.33  
MILANO Via Berchet, 2 - Tel. 89.34.70 - 89.35.17  
Via Montenapoleone, 2 - Tel. 70.19.82 - 70.19.83  
NAPOLI Galleria Umberto I, 88 - Tel. 39.34.36  
PALERMO Via Ruggero Settimo (Palazzo del Banco di Sicilia) - Tel. 21.85.81  
ROMA Piazza Indipendenza, 24 - Tel. 47.16.87 - 47.16.88  
Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.80.22  
Via del Corso, 506 - Tel. 67.13.10 - 68.92.71  
TORINO Via Lagrange, 35 - Tel. 54.01.56 - 51.08.30

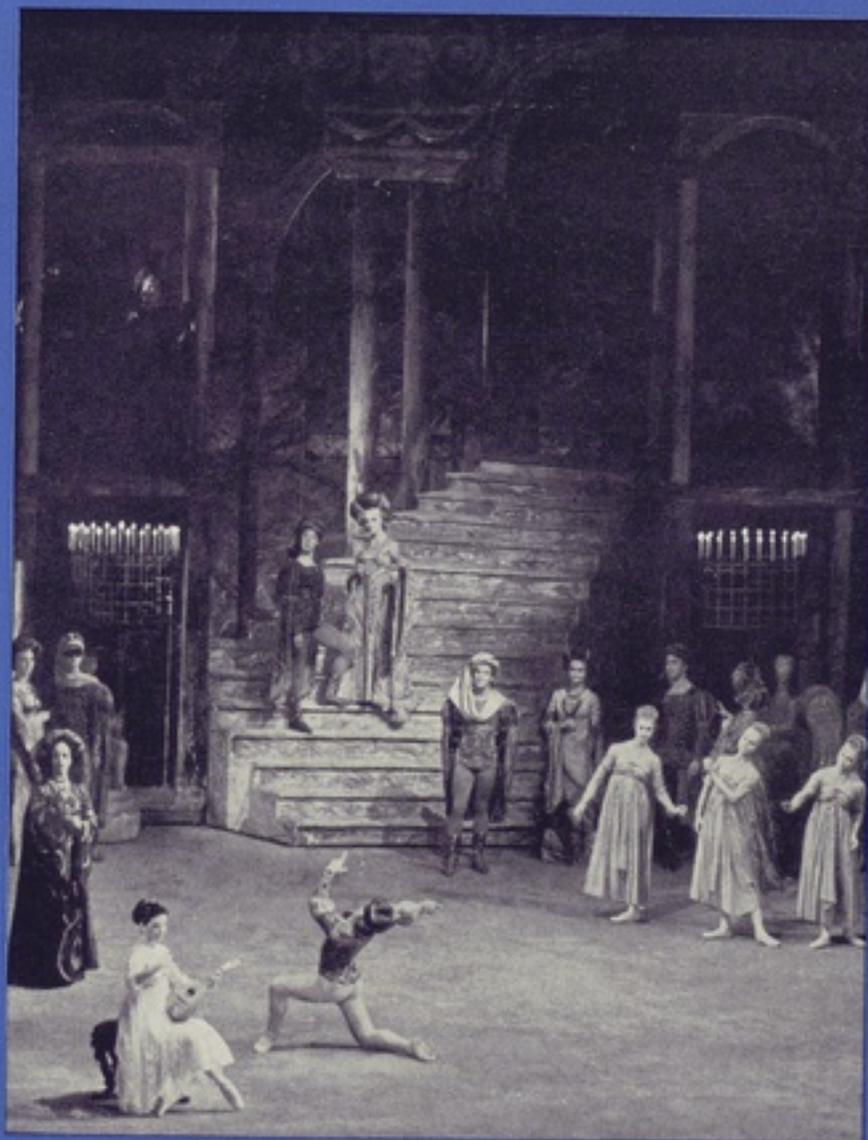
### RAPPRESENTANZE E AGENZIE:

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 128  
ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1558  
AUSTRALIA Sydney. G Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 164  
AUSTRIA Vienna. Universal Edition A. G.: Karlsplatz, 6  
BELGIO Bruxelles. Radio Rythme Ricordi S.p.r.l.: Bd. du Jardin Botanique, 37  
BRASILE Rio de Janeiro. Ricordi Brasileira S.A.: Rua Evaristo da Veiga, 35  
San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 331  
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Prince Arthur Avenue, 51 (Diritti e noleggi)  
Leeds Music (Canada) Ltd.: 215 Victoria (Edizioni)  
CECOSLOVACCHIA Praga. Le Fonds Musical Tcheque: Parizska, 13 - Staré Mesto (Repertorio sinfonico)  
DILIA: Vysehradská, 28 - Nové Mesto (Repertorio teatrale)  
CILE Santiago. Enia di Monte: Morande 570 (Diritti e noleggi)  
Margarita Friedemann: Agustinas 1287 (Edizioni)  
Casa Albéniz: Mac-Iver 211 (Edizioni)  
COLOMBIA Bogotà. Humberto Conti: Apartado Postal 540  
CUBA Avana. Angelo Baron: Apartado 6795  
DANIMARCA Copenhagen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9/11  
EQUATORE Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado 856  
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A  
FRANCIA Parigi. Heugel & Cie: 2 bis, Rue Vivienne (Diritti e noleggi)  
Max Eschig: 48, Rue de Rome (Edizioni)  
GERMANIA Francoforte sul Meno. G. Ricordi & Co.: Holzgraben, 31  
GIAPPONE Tokio. Nippon Gakki Co. Ltd.: No 1, Ginza 7-chome, Chuo-ku  
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271  
GRECIA Atene. S.O.P.E.: 7, Rue Botassi  
JUGOSLAVIA Zagabria. Zavod Za Zastitu Autoriskih Malih Prava: Ul. 8 Maja 1945 br. 37/1  
MESSICO Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481  
NORVEGIA Oslo. Harald Lyche & Co.: Kongensgt. 2  
OLANDA L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182  
PARAGUAY Assunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 323  
PERU' Lima. Rodolfo Barbacci: Minería, 184  
POLONIA Varsavia. Ars Polona: Krakowskie Przedmiescie, 7  
PORTOGALLO Lisbona. Dr. Constantino Varela Cid: Rua Antonio M. Cardoso, 15 - 2º - C  
SPAGNA Madrid. Unión Musical Española: Carrera de S. Jerónimo, 26  
STATI UNITI Nuova York. Franco Colombo Inc.: 16, West 61st Street  
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Malzgasse, 18  
UNGHERIA Budapest. Bureau Hongrois pour la protection des droits d'auteur: Nijar U-6  
URUGUAY Montevideo. Inés Nogueira de Saint Upéry: Paraguay, 1508 (Diritti e noleggi)  
Palacio de la musica. Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio, 1100 (Edizioni)  
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sánchez López: Av. Andrés Bello - Edificio VAM - Ap. 941 (Diritti e noleggi)  
Equipo del Músico: Colón a Dr. Diaz 31 (Edizioni)

Nuova serie - Anno VIII - n. 8-9-10 - ottobre-dicembre 1965

# Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale



Il Royal Ballet di Londra alla Scala

PIANOFORTI

## C. BECHSTEIN

BERLINO



CASA FONDATA NELL'ANNO  
1853

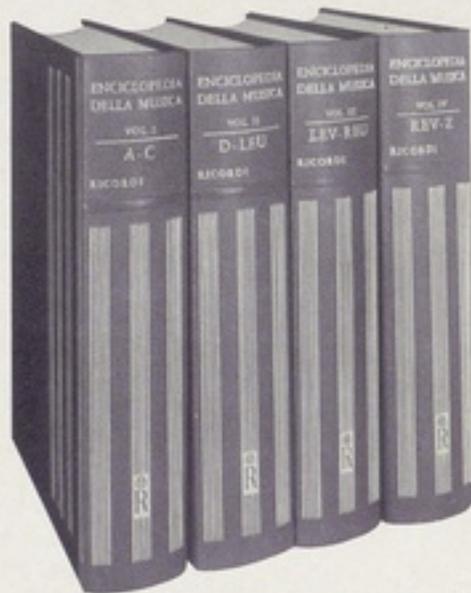
*Rappresentante Generale per l'Italia*

**DITTA R. STRINASACCHI - VERONA**

**Ricordi**

La prima  
Enciclopedia  
musicale  
in Italia

## ENCICLOPEDIA DELLA MUSICA Ricordi



4 volumi / 18.915 voci / 3.724 pagine  
di cui 2.440 di testo  
e 1.284 tavole in rotocalco  
con illustrazioni in nero e a colori

Rilegatura in pelle e tela  
con fregi in oro

**Prezzo dell'opera completa L. 100.000**

In vendita nelle migliori librerie e nei negozi di musica

Per l'acquisto rateale rivolgersi alla  
**Consalvo S.p.A.**

Via Gustavo Modena 1/A - Milano

*Tutta la musica*  
*Tutti i paesi*  
*Tutte le epoche*  
*Tutti gli stili*  
*Tutte le scuole*  
*Tutte le tecniche*  
*Tutti gli autori*  
*Tutte le opere*  
*Tutti gli interpreti*  
*Tutti gli strumenti*  
*Tutte le forme*  
*Tutti i generi*

### ARCHIVIVM MUSICES METROPOLITANUM MEDIOLANENSE (a cura della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano)

\*

Vol. I - FRANCHINO GAFFURIO, *Messe* (trascr. A. Bortone); *Messa a tre* - *Missa Montana* - *Missa de Carneval* - *Missa Sexti Toni irregularis*. 1958. X-74 pp. col ritratto del Gaffurio a colori. Lire 5.000

Vol. II - FRANCHINO GAFFURIO, *Messe* (trascr. A. Bortone); *Missa de Omnipotens Genitor* - *Missa primi Toni brevis* - *Missa Trombetta* - *Missa de Touts biens pleine* - *Messa a quattro*. 1959, XIV-138 pp., con un facsimile. Lire 5.000

Vol. III - FRANCHINO GAFFURIO, *Messe* (trascr. A. Bortone); *Missa Quarti Toni* - *Missa brevis et expedita* - *Missa brevis ejusdem Toni* - *Missa de O clara luce* - *Missa brevis Octavi Toni* - *Messa a quattro*. 1959, XVIII-146 pp. con 1 ill. Lire 5.000

Vol. IV - FRANCHINO GAFFURIO, *Magnificat* (trascr. F. Fano). Sono undici *Magnificat*, in varie Modalità ecclesiastiche musicali, per essere cantati in alternativa con il Canto Liturgico. 1959, VIII-88 pp. Lire 5.000

Vol. V - FRANCHINO GAFFURIO, *Mottetti* (trascr. L. Migliavacca). 1959, XII-136 pp. Lire 5.000

Vol. VI - ANONIMI, *Messe* (trascr. F. Fano) (in preparazione).

Vol. VII - ANONIMI, *Magnificat* (trascr. F. Fano). 1965, XVI-112 pp. Lire 8.000

Vol. VIII - ANONIMI, *Mottetti* (trascr. L. Migliavacca) (in preparazione).

Vol. IX - ANONIMI, *Mottetti* (trascr. L. Migliavacca): *Nunc dimittis Domine* - *Mysterium Ecclesiae* - *Lux Alma* - *Intende qui Regis Israel* - *Illuminans Altissime* - *Sic est dies verus Dei* - *Christe, conctorum* - *Deus, Creator omnium* - *Salve Regina* - *Ave Regina Coelorum* - *Salve Regina* - *Salve Regina* - *Te Deum laudamus* - *Lamentationes Jeremiae Prophetae: Lectio prima, lectio secunda, lectio tertia* - *Oratio Jeremiae* - *Litaniae Sanctorum: prima pars, secunda pars* - *Salve Regina* - *Stabat Mater*. 1961, XII-132 pp. con 1 tav. f. t. Lire 5.000

Vol. X - ISAAC, *Messe* (trascr. F. Fano): *La Bassadanza (o « La Spagna »)* - *Quant' j'ai* - *Chargé de deul* - *Wohlauf gesell von Hinnen*. 1962, XXXI-140 pp. con 1 tav. f. t. Lire 8.000

Vol. XI - GASPARD VAN WERBECKE, *Messe e mottetti* (trascr. G. Tintori). 1963, XIV-148 pp. con 1 tav. f. t. Lire 8.000

Vol. XII - JOHANNES MARTINI, *Magnificat e messe* (trascr. B. Disertori). 1964, XII-100 pp. con 1 tav. f. t. Lire 8.000

Formato cm. 24 x 33

Esclusività di vendita

A richiesta saranno gratuitamente inviati il Catalogo Generale e gli aggiornamenti della Casa.

CASA EDITRICE **LEO S. OLSCHKI**  
CASELLA POSTALE 295 - FIRENZE

NOVITÀ  
EDIZIONI  
Ricordi

**Manuali di didattica musicale**

una nuova collana dedicata agli Insegnanti di Educazione Musicale

I PRIMI TRE VOLUMI:

Riccardo Allorto  
Paola Bernardi Perrotti **L'Educazione ritmica**  
(130802)

Giorgio Graziosi **Introduzione all'ascolto**  
(130776)

Adone Zecchi **Il Direttore di coro**  
(130775)

nuova serie

**Musica  
d'Oggi**

Rassegna di vita e di cultura musicale

Editori: G. Ricordi & C. - Milano

Anno VIII - n. 8-9-10 - ottobre-dicembre 1965

Una copia L. 200. Abbonamento annuo (10 numeri) L. 1.500 - Estero il doppio.  
Redazione e Amministrazione: Milano, via Berchet 2, tel. 89 82 42.

**Sommario:**

- 230 *La critica e il pubblico, oggi* di Sergio Martinotti  
237 *Intorno ad alcune opere di Giorgio Federico Ghedini* di Riccardo Amadei  
243 *Appunti su Bartók e l'espressionismo* di Armando Gentilucci  
245 *Uno scherzo... poetico di Puccini a Caruso* di Arnaldo Marchetti  
246 *Il « Dialogo della musica » di Messer Doni* di R. Z.  
248 *La scomparsa di Schweitzer e di Varèse*  
250 *Concerto monografico di musiche di Antonio Veretti nel Teatro Romano di Fiesole* di Giulio Cogni  
252 *Il XXVIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea* di Guido Piamonte  
253 *La V Settimana Internazionale Nuova Musica a Palermo* di Roberto Pagano  
255 *La XX Sagra Umbra* di Piero Santi  
257 *L'VIII Autunno Musicale Napoletano* di Edoardo Guglielmi  
259 *La XXII Settimana Musicale Senese* di Fabio Fano  
262 *La musica alla Pro Civitate Christiana di Assisi* di Giulio Cogni  
263 *L'VIII Festival dei Due Mondi: quasi un Festival del Balletto* di Alberto Testa  
267 *Il Festival di Salisburgo* di Guido Piamonte  
268 *Il Festival di Bayreuth* di Giulio Cogni  
271 *Musica e Musicisti*  
283 *Concorsi nazionali e internazionali*  
285 *Nuove musiche*  
287 *Nuovi dischi*  
290 *Nuovi libri*  
292 *Pubblicazioni ricevute*

## Commiato

*Nell'ultimo decennio la stampa quotidiana e periodica ha dedicato maggior spazio che in passato agli avvenimenti della vita musicale, alla cronaca degli spettacoli, dei concerti e dei festival, alla presentazione di libri e di dischi.*

*L'informazione musicale è così arrivata a pubblici più vasti e generici: e questo è un fatto per noi positivo e di grande portata; nel contempo però è venuta decrescendo la funzione di rassegne specializzate come la nostra.*

*Questa è la principale fra le ragioni che ci hanno indotto a sospendere con questo fascicolo la pubblicazione di Musica d'oggi.*

*Nel gennaio 1958, presentando la rivista ai lettori, ci riallacciavamo ai programmi e agli impegni che avevano fedelmente seguito tutte le riviste di informazione e cultura musicale che Casa Ricordi aveva pubblicato a partire dal 1842: dalla Gazzetta Musicale di Milano a Musica e Musicisti, da Ars et Labor alla prima Musica d'oggi e a Ricordiana: fedeltà alle nostre tradizioni più profonde e ospitalità aperta ai problemi, ai dibattiti e alle realizzazioni del presente europeo.*

*Come e quanto sia stato assolto questo impegno spetta agli altri di giudicare. Ma prima di accomiatarci dagli abbonati e dai lettori, ci sia concesso di ringraziarli tutti per la fedeltà e simpatia dimostratici in tante forme e modi. Ed estendiamo il ringraziamento ai numerosi musicisti e critici che hanno onorato la nostra rassegna con la loro firma e che con una collaborazione pronta e intelligente ci hanno aiutato ad assolvere il nostro non facile compito.*

Musica d'Oggi

## La critica e il pubblico, oggi

Un anno fa, apparve sul n. 10 de « Il Verri » un breve intervento di Plebe sull'invecchiamento della critica musicale moderna: corremmo a leggerlo. Ma la parafrasi suggestiva e stimolante del celebre articolo adorniano, si limitava a una constatazione di fatto in rapporto alla musica contemporanea e alla sua esplicitazione critica. Libero restava invece il campo di tutta la storia musicale; nè emergeva nessuna nuova o inedita normatività che pure la critica è obbligata ad avere e ad applicare. Si potrà parlare allora di decadenza, almeno osservando la funzione oggi esercitata dalla critica, la sua differente condizione di fruibilità? La possibile diffidenza pubblica complessiva (che non è affatto disattenzione o indifferenza) viene intanto dalla continua e non certo sotterranea guerriglia in seno alla critica, divisa nell'abituale e nota diatriba di compositori e letterati. Diatriba attiva, certo, ma non sempre feconda, se la critica talvolta è pretesto di tendenza, di opinioni personali, di certezze consentite dall'ascendente reverenziale della pagina stampata. Il rifiuto di un compositore alle novità musicali o le riserve di un critico a certa filologia musicale oggi fiorente e in espansione, ci pare un atteggiamento indicativo, sintomatico senza dubbio, ma sempre un atteggiamento parziale. Come in arte l'ambito indifferentemente si muove dai riscatti di antiche espressioni a novità grafiche e linguistiche (ma senza una polemica interna, di valore), il critico musicale ha da essere anzitutto informatore prima che giudice. Ci pare insomma che, se la cultura e il patrimonio artistico sia un dato acquisito, stabile pur nell'articolazione di valutazioni che arricchiscono semmai un contenuto accertato, gli prospettano una dimensione accresciuta, una virtualità inedita (pensiamo, uno per tutti, al ritorno consapevole delle categorie barocche o al recupero della curva minore del decadentismo, secondo una deduzione di base crociana che pure attende alla rivalutazione sincretistica di altre formule estetiche), la storia musicale invece, pur imperniata attorno a sicure coordinate storiche e culturali, si sorprende di continue debolezze, di inquietudini e incertezze, resa instabile da una prassi pubblicistica ed estetica che in nome di una nuova quanto forzosamente limitata concezione (quasi mai capace di costituirsi in sistema), finisce di rendere un cattivo servizio a storia e storico. E' proprio questo scompenso o meglio il sospetto di uno scompenso sempre più vasto, è questa ventilata anarchia di valori a favorire certa riserva pubblica e soprattutto la presunzione (la musica è già così esposta a un feno-

meno vistoso di gusto!) della propria capacità recettiva e valutativa, insomma la vanità della propria privata intelligenza.

Si vuol parlare qui di pubblico, d'accordo: dal momento che è nota la diffidenza e la sufficienza riservata dallo storico, dal musicologo alla pubblicistica in genere. In questo atteggiamento tuttavia si evidenzia, a nostro avviso, uno iato difficilmente conciliabile, oggi più che mai a scapito dell'esclusiva competenza musicologica. L'accusa di dilettantismo, di precarietà metodologica e sistematica rivolta dal musicologo al pubblicista (destinato solo alla mansione di informatore, di cronista occasionale e provvisorio, caso mai di giudice istruttore) e accompagnata spesso dal consenso del compositore (ove l'ultimo atto, polemicamente vistoso, fu interpretato da Pettrassi, durante un'intervista di un anno fa, con la sua autorevole quanto gratuita squalifica di tutta la critica musicale italiana... ad eccezione però di tre esponenti che, guarda caso, attesero alla sua migliore sistemazione storica ed estetica), quell'accusa dunque, se pure può cogliere nel vero, può anche scapitare dignità e prassi di chi la pronuncia. E' chiaro infatti che se i giudizi di un Verdi o di un Filippi sui giornalisti (Oh, i giornali, anche quando vogliono dir bene non ne dicono mai una di giusta! [I critici]... sempre in contraddizione esclamava il primo e il secondo incalzava, parlando dei cronisti « orecchianti »: Che influenza volete che abbia questa specie di critica improvvisata...?), pur del secolo scorso, trovano ancor oggi nei giornali minori un possibile riscontro; per converso è noto quanto spesso il musicologo attuale si sia appartato e isolato dalla viva vita musicale (un Torchi, vogliamo ricordare ad esempio, riusciva pure, oltre alla sua attività espressamente musicologica, a scrivere sulle sinfonie di Martucci, a esaminare ampiamente il Canto dei Cantici di Bossi). Inoltre non si tiene conto, nel giudizio globale ma in ciò generico, di un settore particolare della pubblicistica, dalla fisionomia attuale: altro è cronaca giornalistica, voglio dire, e altro è articolo su periodico — ove il bisticcio « giornalismo non giornaliero » con cui D'Amico chiosa la sua raccolta I Casi della musica, è discriminazione quanto mai necessaria, dunque. Infatti tra la critica immediata, da quotidiano, quella che per forza di cose finisce anche per anticipare la stessa manifestazione musicale, ipotecendo il futuro (ma, ci assicura ancora il D'Amico, anche in questa « cronaca dell'avvenire » i critici riescono ugualmente a non andar d'accordo) e l'articolo su settimanale che consente di accreditare nella viva esecuzione le impressioni e i giudizi raccolti durante le prove, corre, ci pare, la differenza che esiste tra istruttoria e vero processo. La cornice pubblica, avverte Mila nella prefazione alle sue Cronache musicali, colta logicamente in seconda istanza (ecco la differenza dal cronista, giustamente criticato già in passato, che adeguava il suo dire a quell'« idra dalle mille teste », come la definì il Filippi), il concorso collettivo dunque, costituisce un correttivo efficace delle inclinazioni personali di ogni critico probo.

L'articolo musicale avrà così un taglio, una destinazione e una localizzazione temporale differente, anche una disposizione provvisoria

rispetto alla staticità della scrittura saggistica e libraria, sia pure: ma l'articolo però avrà anche un suo carattere preciso che può superare la sua occasione e la sua contingenza. E questo carattere è l'illuminazione primaria, la libera intuizione (ove lo scritto si riferisca ad opera prima); ovvero è la rapida revisione di un'opera nota ed accertata: ma è proprio qui che l'incontro, rifattosi casuale, rinvagina l'espressione e la valutazione. Almeno da questo punto di vista, è evidente che l'articolo possiede una sua natura dinamica, una dimensione atemporale forse preclusa allo stesso saggio librario, comunque complementare all'individuazione storica ed estetica dei soggetti, dei vari casi musicali. Insomma, se il critico è impegnato ovvero disponibile anche di fronte alle più note composizioni, i suoi scritti allora svilupperanno dialetticamente i dati forniti dalla saggistica, li vaglieranno, li misureranno proprio « addosso » all'opera stessa, attuando così una rivalutazione continuamente nuova ed evolutiva della musica. Anche in questa saggistica « aperta » e formante, disponibile e perciò anche convertibile, la storia musicale cresce, dunque, libera, per di più da impacci teoretici e sistematici di estetiche che, per esser sicure ed accertate, si staticizzano in formule irrigidite, a convalidare un passato senza ulteriore presagio, come miscredenti in un domani necessariamente diverso.

Ecco il vantaggio del critico sul musicologo cui accennava Mila: a contatto di un'opera durante la sua attuazione, non per privato incontro votato necessariamente al rilievo particolare, morfologico oltrechè storico; a contatto della sua vitalità artistica, della sua « ricreazione » sonora e quindi psicologica, non solo sulla scorta insufficiente della lettura intenta al formalismo, al tecnicismo, se pure la musica canti dentro. Senza contare che ogni ricreazione consente e giustifica la condizione dinamica, modificabile, dialettica della critica, senza quel rischio di incoerenza che la lettura privata, accertata sul metodo, può prontamente denunciare laddove il giudizio, che è pur esito dialettico, modifichi o ceda, evolva o muti.

La critica allora sopprimerà sempre l'attenzione e il commento, anche se privato e verificato in ritardo, del pubblico. Il critico scrivendo s'identificherà, si creerà un suo pubblico, un suo auditorio, magari sotto l'aspetto di una molteplice proiezione di sé. Ma questo pubblico senza volto e senza voce uguale, sempre fatalmente diverso, ora concorde ora dissidente sui vari temi proposti, con quale misura di attenzione legge e intende? Ancora converrà che la critica, che è modo di porgere e di esplicitare, tuteli anzitutto la sua dignità con una proba norma operativa. Se si tratta di illustrare un'opera nota, è chiaro che esperienza e memoria privata facilitano l'incontro diretto, necessario comunque a sollecitare un'impressione immediata e rinnovata, pur preparata e calata in un contesto storico ed estetico preesistente. Ma per un'opera nuova? Un tempo bastava la cronaca dell'avvenimento, il dato esteriore (interpretazione, successo, ecc.); oggi conta l'attenzione alle prove, un dovere d'ufficio a volte forzatamente poco scrupoloso: basti l'ultima. Intervengono allora notizie, resoconti preparati in anticipo a supplire l'inevitabile somma-

rietà: e a questo primo momento di informazione, di educazione pubblica, dovrebbe seguirne un secondo (ecco ancora il vantaggio dei periodici sui quotidiani) di riscontro, di conferma, anche di lettura comparata di altri resoconti critici, per processo consuntivo e connettivo che consenta dopo la cronaca il suggerimento, la proposta critica. Qui, ci sembra, si impone autorevolmente il noto canone estetico della rilettura: che corrisponde, nel pubblico, a quel risentire interiore e mentale quanto era stato sentito direttamente. Due vie di mediazione tra opera e fruitore, apparentemente opposte: ove il critico, con le prove, precede l'incontro; ove il pubblico invece rammenta e recupera a posteriori la musica, leggendo. Si suggerisce qui la fondazione gnomica della critica, ovviamente: necessaria in ogni caso, anche se improvvisa e personale, come libera proposta, come professione (o profferta) dell'esperienza particolare, come disponibilità dialettica. Critica come costume, dunque, a giustificazione anche di una vita musicale, di una cronaca umana, sociale e civile prontamente accattivante e complementare comunque al dato storico-estetico (seppure difficile, concordiamo col Gavazzeni, è oggi separare ciò che della critica rimane elemento del costume e ciò che viene « a fissarsi in diversa esattezza d'indole estetica »). Anche il più rigoroso concetto di autonomia critica non può infatti prescindere da questa informazione umana, fatta di segreti, di verità, anche di errore, se è vero che un critico si espone, in una ricognizione artistica, al rischio di una possibile contraddizione e incoerenza, seguendo una musica attraverso varie fasi di sviluppo: e chi legge, è pronto a rilevar scompensi e differenze assai più di chi ascolta. Tuttavia la critica deve situarsi nel proprio tempo, deve farsi costume: e per questo esige anche un fondo di presunzione da parte di chi la esercita (in ogni caso, è questa la condanna più comoda e normale del pubblico).

Presunzione come maggior impegno, dato il minor diletterismo generale del pubblico, favorito dai vari sistemi di diffusione della musica: disco, radio, televisione e film. Già giustamente il Cicognini (« Musica d'Oggi », marzo 1964) accennava alla necessità di una critica musicale qualificata per le musiche al cinematografo o alla televisione, subite passivamente dal pubblico: ma in quale sede tale critica musicale potrebbe esercitarsi? Le riviste sono specialistiche e d'altra parte i titolari delle rubriche cinematografica o televisiva non hanno specifiche competenze in proposito. Le legioni dei « devoti diletteranti » (per dirla col Torre Franca) si sono effettivamente accresciute; la gioventù, come si nota nei vari concorsi radiofonici e come si può leggere nei temi musicali collezionati nell'ultimo quaderno dell'« Approdo musicale », sta a dimostrare un livello culturale certo insolito, proprio nel campo della prima formulazione critica che esclude ogni esibizionismo, seppure la devozione pare più problematica, data la minore umiltà di tanto uditorio nei confronti della critica. Nel costume musicale rinnovato, molti sentono e conoscono le opere (salvo che si tratti di lavori assai recenti) prima ancora della loro esecuzione concertistica: può capitar benissimo che una sin-

fonia di Mahler in prima esecuzione italiana sia già nota per disco e per radio; e viene dunque a mancare quel vecchio privilegio della critica di poter anticipare i dati essenziali di giudizio. Il pubblico quindi, avendo la possibilità di conoscere un pezzo in anticipo e di leggere l'immancabile e sempre accurata guida del concerto o dell'opera, potrà anche convertire la sua semplice curiosità precedente in una nuova esigenza, anche in una sorta di pretenziosa diffidenza. Il critico, da parte sua, potrà sempre ribattere il pubblico ormai più provveduto o con l'opposizione polemica (e in fondo esibizionistica) o con preziosi intarsi verbali e sottigliezze logiche che alla fine lasciano solo stupito e tramortito e risentito, ma non proprio convinto, il pur arrendevole e paziente lettore. Discorso, questo, che vale segnatamente per la musica attuale: ove la critica più autentica e impegnata, ci pare, è quella che si sforza di trasferire a cultura lata, a costume la voce privata e la cultura di pochi, senza tutelarsi nel tecnicismo gridato come formule magiche o esorcismi (ma che denuncia poi la carenza di argomentazioni critiche) e superando anche l'amor di polemica: reagendo insomma alla suggestione del logogrifo cerebrale, alla discriminante e fatale (ma non poi tanto scomoda) oscurità di certa critica d'avanguardia.

Il potere di convinzione, di discorso insomma, non va mai perso di vista dalla critica che, costituendo una seconda lettura, si avvicina alle ragioni vere della musica, d'ogni opera di cui voglia rifare il processo creativo. Processo che si verifica già nell'ascoltatore attento e che chiarisce quindi la funzione della critica, di ultima mediazione culturale. La mimesi, in poesia come nell'arte (figurativa e plastica, precisiamo), è sempre più agevole che non nella musica, dotata di un proprio linguaggio: Leopardi o Raffaello, per fare un esempio, piacciono a tutti — e di qui ecco derivare un giudizio pubblico sia pure impronto ma in fondo pertinente, anche una virtualità di comparazione inconsapevole ma istintiva, una sicura proprietà critica preliminare, di fronte ad altre espressioni relative e concomitanti. Per questo, della musica, il settore operistico piace di più: essendo il più prossimo e diretto alla sensibilità italiana, alla sua natura eidetica (più votata all'astrazione appare infatti la mentalità tedesca). Mimesi nel personaggio, nella scena, investiti di umanità quotidiana, che non comporta tuttavia una passività rispetto alla musica (anche il teatro letterario italiano non richiese quasi mai la collaborazione, il corredo visivo mentale dello spettatore shakespeariano); ma presuppone invece una virtualità visiva e sinottica perfino nella musica strumentale. Per poco che quest'ultima non si organizzi secondo una successione pronta di immagini, sollecitate emotivamente più che con la ragione fantastica, sopravviene il dissenso. Così l'espressionismo pare essere ingrato alla mentalità italiana per il particolare significato che si dà alla dissonanza o alla tensione inesausta o alla cupa tetraggine. Il pubblico tedesco, ad esempio, può vedere in tali requisiti il tentativo di dire un di più e scoprire quindi una primaria e indifferenziata ragione esistenziale; quello italiano invece si orienta subito verso l'incapacità di dire, verso il rovello

dell'impotenza. Qui la critica eserciterà una vera normalizzazione di gusto, provocherà un dibattito — un acquisto — di cultura.

Di fronte al linguaggio particolare, disagiata della musica in generale (basti pensare allo svantaggio tra una timbrica strumentale raffinata e non avvertita e un cromatismo pittorico vistoso: se non il segno, qui almeno piacerà il colore, anche in un'espressione metafisica o informale), il comportamento del pubblico è consequenziale: se è vero, come notò il Ronga (nella relazione Aspetti del costume musicale contemporaneo contenuta negli Atti del V Congresso di Musica, Firenze 1948), che qui « in molti, le dichiarazioni di assoluta incompetenza sono fatte con un di più di soddisfazione che un'ammissione di ignoranza di solito non comporti ». Perché? Per due motivi, almeno: per la rilevanza ancora limitata se non marginale (la musica per l'uomo di lavoro vuol essere distensiva, senza troppe « tragedie »: « Oh, l'Eroica... con quella marcia funebre! », senza troppi morti, o pensieri « filosofici » o altro) che consente di esibire sì un'incompetenza, ma in fondo in un campo va bene specifico, tuttavia, rispetto alla scienza e alla tecnica d'oggi, anche inane, snobistico, inutile; e poi anche per una sorta di presunzione, di convinzione già stabilizzata o magari pregiudiziale (quanta colpa ha la divulgazione leggera, in questo atteggiamento?), ma in fondo rassicurata da quella privata vanità di intelligenza cui s'accennava all'inizio del nostro discorso. « Io non me ne intendo, però mi sembra che... » e qui si esibisce una convinzione radicata e irreducibile, anche un giudizio di valore, talvolta con un'intransigenza tanto più tenace quanto più docile, tanto più immodesta quanto più attenta: ove modificare un'impressione ratificata potrebbe anche significare contraddizione in seno d'una logica sperimentata concretamente in una « vera » professione, in uno studio meno specioso, meno inutile insomma. Nel margine di pregiudizio, d'indifferenza o di disimpegno che non infrequentemente può raggiungere anche la provocazione di un atteggiamento sufficiente, scoraggiante può allora riuscire la mansione e l'opera della critica, la cui reazione (non plausibile) potrebbe anche essere la « scorrettezza », in senso agonistico, di travolgere con la risorsa tecnica di uno strumento estetico affinato e con l'autorità di una nozione scientifica, il temerario e offensivo ascoltatore. Col risultato di alienarsi altri « devoti » lettori o, con la proposta esoterica, di svelare ancor più il meccanismo di una mistificazione.

In casi come quello accennato prima, la critica, la recensione, pur seguita con attenzione, potrà configurarsi a commento acuto, proprio, ma inattivo. La critica è pareggiata dunque alla propria persuasione? Certamente, dal momento che molto pubblico si orienta al critico più affine: lo segue, lo ammira, lo cita. Ma occorrerà sempre ricordare che la critica, periodica più che quotidiana, si rivolge a un pubblico differente, di altre città di ambiente difforme, e può svolgere quindi quell'opera di informazione e di educazione collettiva che è la sua ragione primaria. Essa dovrà lavorare per un pubblico nuovo, senza confinarsi alla proiezione di quello ideale (ren-

dendo così gravosa e privilegiata la cultura) e senza entrare unicamente in merito a gusti e costumi locali: per aprire invece l'intelligenza del tempo con un continuo lavoro di affinamento, attuando un'ininterrotta e illimitata convergenza. Solo in tal modo, la mentalità pubblica si converte da assuefatta o indifferente a riflessiva e dinamicamente partecipe; e la stessa critica potrà ambire a che individuazione e proposta, indirizzo e norma, si levino a stile, configurato esteticamente. Nell'articolazione di temi (dal concerto alla recensione libraria), nell'informazione da sedi e città differenti, la critica promuoverà e cultura e costume unitario; dal rispetto alla prassi dell'incontro diretto e integrale con la musica, dalla cura analitica dell'opera, essa poi eviterà lo schema, il dialettismo, la mistificazione, condizioni precipue (per ritornare a Plebe) dell'invecchiamento della critica musicale moderna: per attendere invece una sicura validità, una vitalità ben più ampia e duratura della sorte primaria che, in quanto periodica, è occasionale e provvisoria.

SERGIO MARTINOTTI

## Intorno ad alcune opere di Giorgio Federico Ghedini

La posizione di G. F. Ghedini (nato a Cuneo l'11 luglio 1892 e morto a Nervi il 25 marzo 1965) fra i musicisti italiani, e il corso della sua carriera di compositore sono abbastanza singolari.

Sebbene abbia iniziato per tempo la sua attività creativa, egli fu considerato fin verso la fine del 1936 un musicista conservatore e non raggiunse la notorietà e fama internazionali che intorno al 1940. Ghedini dimostra di essere dotato di un forte temperamento artistico e di eccezionali doti tecniche, ma fino a questo punto la sua opera aveva indicato più una grande varietà di influenze che una decisa personalità. Egli era ritenuto un buon musicista, ma separato dalle grandi correnti innovatrici della musica contemporanea, lontano da problemi di ricerca espressiva intima o di nuovi moduli e stilemi tecnici. Da questo momento in poi, però, egli viene sempre più accentuando una sua forma di armonia politonale che lo condurrà a sviluppi impreveduti: la sua arte diventa così sempre più una espressione personale che svela allora le sue componenti espressive. I contrappunti linearmente marcati che nel *Concerto a cinque* (1930), nella loro posizione di ricerca, producevano ancora delle durezza armoniche, si trasformano in vibrazioni timbriche nella *Lectio libri sapientiae*, cantata spirituale per voce, pianoforte e archi del 1938. Quest'opera rappresenta una tappa importante nell'esperienza di Giorgio Federico Ghedini, la cui modernità di linguaggio si veniva maturando dal 1936-37, anni nei quali ha inizio il periodo di maggiore fecondità.

Il nuovo elemento che determina la novità di questa composizione spirituale è la sostituzione della sovrapposizione delle armonie con la sovrapposizione dei timbri: in questa atmosfera scintillante emerge, fra gli archi, una tromba, con un periodo e un accento sempre uguali, che dà al brano un carattere del tutto particolare. Lo stesso Ghedini parlandone ad un allievo, affermava che il carattere della tromba da lui immaginato, era quello dei sottili fili d'oro che ornano i quadri del Beato Angelico. (Ricordiamo che Ghedini era molto esperto di pittura, e ottimo pittore dilettante).

Seguono altre opere che sono vere e proprie pietre miliari nell'evoluzione artistica e stilistica del compositore: dalle *Architetture* (1940) ai *7 Ricercari per trio* (1943) sino al *Concerto dell'albatro*, una delle composizioni più interessanti dell'intera produzione strumentale del secondo dopoguerra.

Gli « edifici sonori » di *Architetture* in cui il drammatismo strumentale si rivela fortemente, e le antiche asprezze armoniche, trasfor-

mate in giochi timbrici, si rivolgono in una netta bellezza, offrono degli esempi definitivi dello scarno e violento linguaggio ghediniano, spinto innanzi dalla propria energia interiore, e nel quale il contrappunto stesso determina il costruirsi di una forma. L'autore, sempre parco di indicazioni di qualunque genere, faceva però precedere la partitura da una « Nota per il direttore d'orchestra »: « Il titolo *Architetture* posto dall'autore a questo suo « Concerto per orchestra » non implica alcun concetto descrittivo, nè si riferisce ad alcuna immagine pittorica o letteraria. Va invece inteso a definire la struttura della composizione sorta dallo spontaneo organizzarsi di valori puramente musicali, in una serie di edifici sonori a loro volta cementati l'uno all'altro da una chiara logica tematica e costruttiva ».

I *Sette Ricercari* per violino, violoncello e pianoforte, nella loro lirica e metafisica purezza, rappresentano un gradino di passaggio al *Concerto dell'albatro* (1945), nel quale si annuncia al tempo stesso il determinarsi di una consapevolezza tecnica e la capacità di fissare e sostenere l'emozione originaria. Il compositore ha rivissuto l'epopea del marinaio descritta da Melville (*Moby Dick* è stato il motivo ispiratore) e ne ha mutato i paesaggi e gli aspetti letterari in aspetti puramente musicali che si sono manifestati in quattro tempi di concerto strumentale. Così all'inizio l'estatico orizzonte marino è descritto dalla linearità orchestrale che il trio solista contempla soggettivamente. L'Andante causa una vera scoperta di una nuova dimensione nello spazio sonoro: il pianoforte viene trattato monodicamente, e si succedono poi altre voci sperdute, tra accordi che cadono nel più profondo dell'anima su di un pedale pizzicato degli archi. Nel terzo tempo il violino solista, tagliente e sogghignante (e non è per nulla il demoniaco violino dell'*Histoire du soldat*) rappresenta l'elemento satanico che si agita nella natura stessa in furore: è lo spettro di *Moby Dick*. Il pezzo da camera all'inizio dell'ultimo tempo, in forma di passacaglia sembra riflettere ricordi, impressioni e pensieri dello spettatore di fronte all'apparizione dell'albatro. Tutta spiritualizzata è poi la chiusa: è l'ascesa del messaggio del mistico uccello, in una atmosfera compiutamente religiosa.

Senza dubbio quest'opera, che riesce effettivamente a far suo e a comunicare il terror panico del « mito del bianco », è un vertice della produzione ghediniana; qui si manifesta in modo perfetto quella sensualità sonora allo stato bacchico, quel mistero della natura ormai artisticamente atteggiata, che sarà il nucleo centrale delle *Bacanti*.

Sorge qui (vale a dire fra il 1946 ed il 1947, cioè il periodo dei concerti per strumenti solisti ed orchestra) il problema dell'adesione di Ghedini alla tecnica dodecafonica. Non si può parlare, per Ghedini, di una evoluzione e di successive e inarticolate adesioni a schemi predeterminati: i vari aspetti della sua tecnica compositiva (escludiamo beninteso il periodo giovanile di studio e di accostamento ai vari compositori precedenti) coesistono fra loro e si fondono in una armonia unica e profonda. Nell'applicazione della tecnica seriale Ghedini conserva inalterato il suo stile, con cui anzi vuol dimostrare

la priorità di una musica sull'adozione, a un certo punto pur necessaria, di una teoria positiva. Anche l'invenzione seriale può essere per lui un elemento originario da cui osservare come si possa generare musica; inoltre egli, pur nell'accettazione del sistema dodecafonico, vede completamente a sé il problema del ritmo, che rimane sempre la sua caratteristica fondamentale, quali che siano le componenti ritmiche che derivano dallo sviluppo logico delle regole della composizione con le dodici note. In questo senso i *Canon* (1946) per violoncello e pianoforte sono la sua pagina più strettamente dodecafonica.

Un inizio regolarmente seriale ha il *Concerto* per pianoforte e orchestra, e frequenti applicazioni successive. Il primo tempo è ideato liberamente in forma di Toccata: in esso il pianoforte e l'orchestra si trovano tra loro in rapporto discorsivo. Il secondo tempo « Molto adagio » inizia con un canone a tre dei corni, che sembra quasi echeggiante sonorità frescobaldiane; il tema viene poi ripreso dal pianoforte con varie fioriture sino all'arpeggio conclusivo. Non ha più senso qui porsi la domanda se il linguaggio di cui si fa uso, sia tradizionale, arditamente innovatore o arcaico: tutto è soltanto e unicamente espressione musicale. Nel terzo tempo « Allegretto alla marcia » la tensione che negli altri due tempi si era via via allentata, si acuisce nuovamente con il fantomatico passo del tema enunciato dal trombone o in momenti pianistici che echeggiano nuovamente la tragedia dell'Albatro.

Le estreme difficoltà della tecnica pianistica sono scerve da qualunque sfoggio di virtuosismo e il pianoforte è considerato più in funzione concertante che in funzione di strumento solista.

A questo periodo delle esperienze per solisti ed orchestra appartengono anche il *Primo concerto* per due pianoforti ed orchestra (in cui Ghedini conferisce a ciascuno dei due strumenti caratteristiche sonore individuali in una chiara intesa di alternative dei vari registri pianistici) e il *Concerto* per violino e archi intitolato *Il Belprato*.

A questo punto della sua parabola artistica, Ghedini pare immergersi nelle origini stesse della « moderna » musica, cioè affrontando più direttamente il Rinascimento musicale italiano nel quale, del resto, egli già si era formato.

Ecco allora che con le *Canzoni per orchestra* (il cui titolo originale *Canzoni strumentali* alludeva forse troppo facilmente ad appellativi chiaramente cinquecenteschi) la sua autonomia non risulta per nulla toccata dalla chiara discendenza storica della composizione. In esse le varie voci strumentali, intese nel senso di « timbri », acquistano ciascuno individualità propria ed entrano come personaggi nel tessuto drammatico. L'originale disposizione timbrica degli strumenti crea certi echi precisi che fanno gustare quasi l'effetto del doppio organo di S. Marco, o il carattere dei cori battenti dei Gabrieli; l'andamento guerresco ricorda un certo carattere dei fiati nelle « Battaglie » cinquecentesche.

Le tre *Canzoni* sono legate tra loro e costituiscono quasi un tempo di concerto antico. La prima è fondata su un passo di dinamica con-

trapposizione di Adagi-Allegri, scuri e meditativi i primi, luminosi ed esplodenti i secondi. Nella seconda, Andante, vi è un dialogo fra l'arpa ed il pianoforte, in cui i due strumenti ricordano l'arguzia degli antichi liuti e cembali; segue un passo delle viole alternate con due violini dal carattere salmodico ampio e drammatico. La terza, nei suoi giochi chiaro-scurali, e nell'andamento più scorrevole, ricorda le antiche « Canzoni a ballo ».

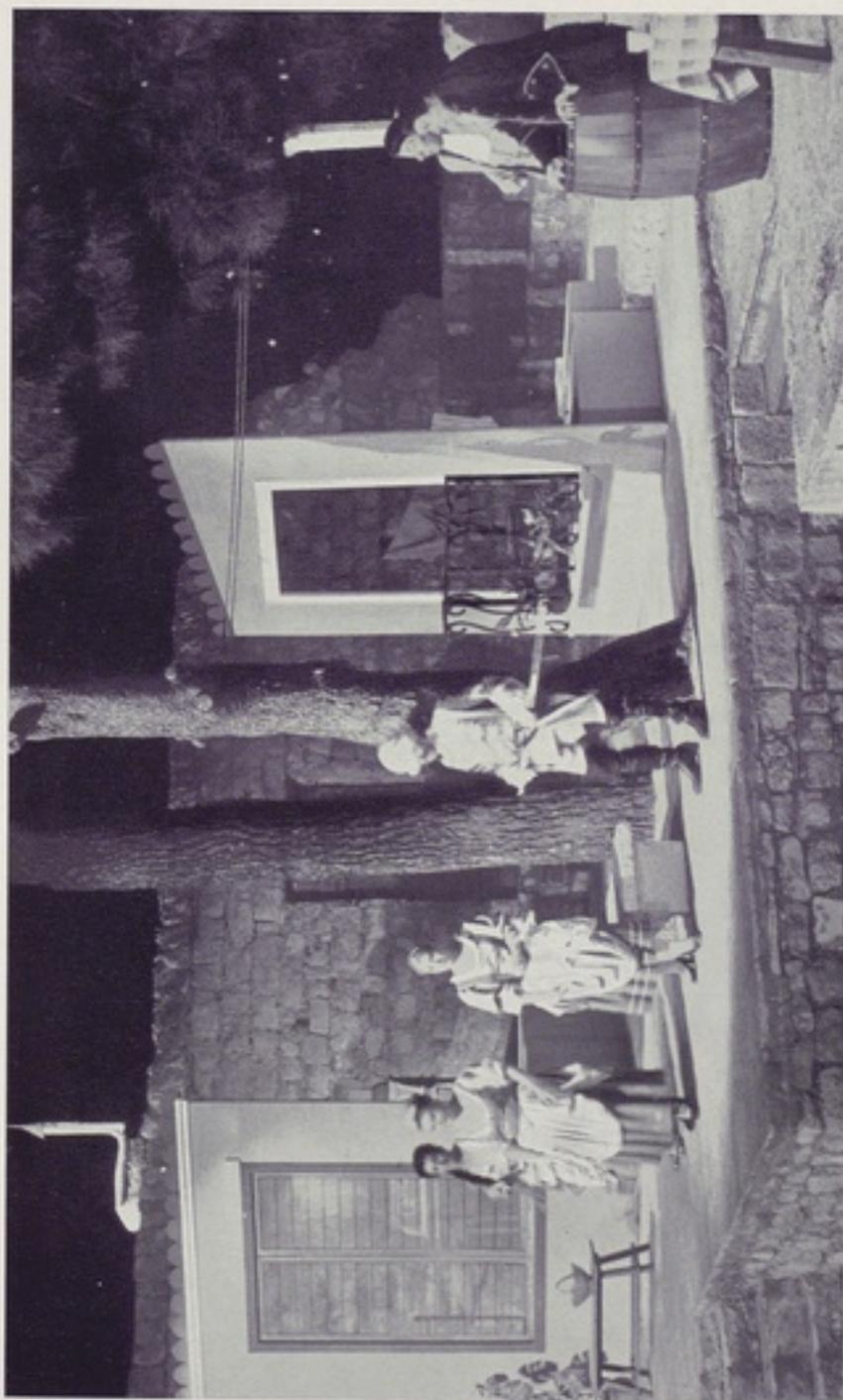
Fondamentale nell'esperienza musicale di Ghedini è il *Concerto funebre per Duccio Galimberti* (1948). Qui l'indirizzo all'espressività religiosa ed umana è indicato non tanto dalla presenza di un testo liturgico, quanto dalla densa figura di Duccio Galimberti, uno dei capi della resistenza partigiana nel Cuneese. Ghedini si trova di fronte alla necessità di conciliare la propria personale realtà emotiva, con l'esperienza sonora alla quale egli è giunto lungo un cammino tormentato. E la costante attenzione fa sì che egli incanali la commossa ispirazione in un rigoroso schema di linee costruttive e formali (il piano del *Concerto* è costituito da quattro parti) e nel limite sonoro di quell'organico vocale e strumentale (tenore, basso, quintetto solistico degli archi più un trombone, ampliato poi nella versione destinata all'esecuzione pubblica) a cui inizialmente fu legato per l'esecuzione privata nella cappella dove è sepolto Duccio Galimberti.

Espressione della libertà ideologica, non troviamo in questo *Concerto funebre* la distinzione accademica delle parti della *Missa pro mortuis*. Il concerto si articola in quattro tempi principali, durante i quali però variano di frequente le indicazioni di tempo e di espressione.

I° tempo (Largo). Il lamento iniziale del baritono « Praecisa velut a texente vita mea », è introdotto da aspri accordi degli archi. Poi la pesantezza accordale che annuncia la tragedia si scioglie in semplici linee melodiche dove si fanno eco la voce e gli strumenti. E' soltanto verso la fine del brano che si assiste al ritorno brevissimo, appena accennato, dei duri accordi iniziali.

II° tempo (Andante). E' la parte che più si discosta dai canoni stilistici tradizionali. L'introduzione strumentale è dolcissima, gli archi introducono in un'atmosfera da antica « aria da chiesa » prima dell'intonazione del « Requiem aeternam » da parte del baritono. Le due voci si uniscono poi in un passo dove, pur senza poter parlare di accompagnamento, notiamo una subordinazione degli strumenti al discorso vocale. Il passo ritmicamente incisivo che segue si attenua poi e conclude sommessamente di nuovo sulla parola « Requiem ». E' a questo punto che si inserisce il drammatico episodio del « Kyrie » (Più sostenuto, implorando) che, contrariamente alle consuetudini, è più la voce di una umanità oppressa ed angosciata che una preghiera di officianti. Il ritmo è energico e l'accentuazione marcatisima; la scrittura è di una efficacia quasi teatrale e gli strumenti si subordinano alle voci. Temperatasi la vibrata invocazione, il pezzo conclude su un pianissimo, quasi un susurro.

III° tempo (Ampio e sostenuto). L'inizio è ancora un pezzo non poli-



XVI Festival di Dubrovnik: una scena dall'opera buffa *Le Cantatrici villane* di V. Fioravanti.



Alla prima della *Fanciulla del West*: dopo la 50ª chiamata al proscenio.



L'autore e gli interpreti della rappresentazione newyorkese della *Fanciulla del West*.

fonico, prologo al successivo Allegro nel quale la scrittura polifonica riafferma i suoi diritti con l'aggiunta di una nuova dimensione timbrica: la voce del trombone inizia un tema ascendente, scandito e vigoroso. Si stabilisce qui un punto centrale come di battaglia, sia nel senso reale (rappresentazione della battaglia di Duccio) che stilistico (riallacciamento all'antica forma cinquecentesca). La terza parte (Adagio) ricorre nuovamente ad una polifonia fluida e scorrevole, con accenti di pace e di tranquillità.

IV° tempo (Con maestà). Fortissimo il baritono proclama: « Ego sum resurrectio et vita ». La melodia è sostenuta da grossi blocchi accordali che si prolungano in un tremolo che va sempre più attenuandosi, e qui in un clima di estrema tensione, il tenore ripete le stesse parole prima intonate dal baritono in un « parlato con terrore », in una situazione di dubbiosa speranza. Ormai le voci si sono acquietate e spetta ora agli archi di concludere con dolcezza, nel catartico finale (Andante), un dramma umano.

La componente religiosa è un elemento importante nell'arte di Ghedini, il quale assai spesso manifestava atteggiamenti profondamente mistici (prova ne sia anche il gran numero di composizioni « spirituali »). Egli è consapevole delle antitesi e la sua fede è una faticosa conquista attraverso le più aspre dissonanze.

Le voci e gli strumenti in tutto il *Concerto funebre*, sono trattati sempre liberamente nel canto e sono pur sempre individualizzati nei loro reciproci rapporti. Una notevole libertà è pure nella generale normalità della scrittura e delle armonie: per cui Ghedini, che presenta un linguaggio stilistico difficilmente confondibile, può usare con tranquillità procedimenti dodecafonici e altri dichiaratamente tonali.

Altre importanti opere di Ghedini che non staremo ora ad esaminare sono: il *Concerto per orchestra* (1955), la *Sonata da concerto* per flauto, archi e percussioni (1958) e il *Secondo quartetto* per archi (1959).

Ghedini discendeva spiritualmente da quella generazione che è stata definita dell'« Ottanta » (Respighi, Pizzetti, Malipiero, Casella), che dovette sperimentare, drammaticamente, dal punto di vista espressivo, una lunga polemica fra la valorizzazione delle più antiche origini della vocalità e della purezza strumentale italiana, filtrata attraverso l'esperienza sette-ottocentesca, e la necessità di prendere atto delle nuove forme espressive sorte quasi all'improvviso nel centro-Europa nei primi decenni del secolo; ma il fatto che la sua arte sia fiorita, in un certo senso, tardivamente, fece in modo che egli fosse piuttosto visto come appartenente a correnti di musicisti assai più giovani di lui.

Dopo un primo periodo di accostamento ai classici ed ai romantici tedeschi, egli volse l'attenzione verso i grandi polifonisti e strumentisti italiani del Cinquecento e del Seicento, che furono oggetto di profondi studi da parte sua ed alla scuola dei quali egli poté perfezionare il suo stile. Questo lungo ed approfondito studio delle più lontane e genuine origini della nostra musica è certamente il motivo

principale della predilezione del Maestro per la musica vocale, che egli curò con intelligenza sin dalle sue prime esperienze come compositore; così, anche nella sua musica strumentale è sensibile una certa cantabilità profonda e ampia, che rivela lo studio della tecnica e delle forme più tipicamente italiane. Egli riuscì a liberarsi dall'Ottocento attingendo direttamente a quelli che sono i suoi veri « padri »: Frescobaldi, i due Gabrieli, Monteverdi.

Ma il settore più caratteristico della produzione del Maestro è senza altro la musica strumentale. La maggior parte delle composizioni strumentali è in forma di « Concerto », schema di trattenimento musicale di carattere precipuamente italiano. E nella varietà delle combinazioni strumentali usate in queste composizioni si può trovare qualcosa della bizzarra fantasia del « Prete rosso »: c'è un concerto per flauto e violino, uno per due violoncelli, uno per strumenti a fiato e pianoforte, un altro per legni e corno, un altro per due violini e viola concertanti.

Un altro carattere specificatamente italiano è quello di intitolare la maggior parte dei concerti; si ha così il *Concerto detto « Il Belprato »* per violino e archi (1947), quello *detto « L'Olmeneta »* per orchestra e due violoncelli concertanti (1951), e ancora quello *detto « Il Rosero »* (1950), nel quale intervengono con gli strumenti, tre solisti vocali e un piccolo coro femminile.

Ghedini occupa un posto importante anche nel campo dell'insegnamento: numerosi ed assai qualificati sono stati i suoi allievi, fra i quali potremo citare: Felice Quaranta, che al Conservatorio di Torino ha attualmente la cattedra di composizione, tenuta un tempo dal suo Maestro; Alberto Bruni-Tedeschi, sovrintendente dell'Ente Teatro Regio di Torino; molti giovani della attuale scuola milanese, fra i quali Nicolò Castiglioni e Bruno Canino, che è stato uno dei suoi ultimi allievi. Alla sua scuola si formò pure Guido Cantelli.

Uomo gioviale, arguto conversatore, le sue lezioni non erano aride e nozionistiche, ma avevano il carattere di un discorso, che egli intavolava con l'allievo. Una delle proprie caratteristiche che egli seppe trasporre nei discepoli è la chiara e precisa concezione dello strumentale.

La sua figura resterà nella storia come quella di un artista che ha saputo guardare con occhio sereno, e le sue opere ne fanno testimonianza, le gioie e i drammi della vita e del mondo.

RICCARDO AMADEI

## Appunti su Bartók e l'espressionismo

La *Musica per archi, celesta e percussioni*, e principalmente il suo primo movimento, ci offre lo spunto per mettere a fuoco la natura del rapporto intercorrente tra Bartók e il decadentismo e l'espressionismo, cioè le forme d'espressione proprie della crisi: rapporto che si vuole definire dialettico.

Quest'affermazione non è certamente originale: forse non sarebbe stata formulata senza alcune proposte di lettura di F. D'Amico. Ma si vuole qui, portando ulteriori argomenti, provarne il grado di validità, certi di non svolgere un lavoro inutile.

Se l'espressionismo viennese, anche in lavori di straordinario impegno umano e morale come *Wozzeck* e il *Sopravvissuto di Varsavia*, sembra non voler superare il limite della denuncia intesa a innalzare la solitudine individuale a esemplare di disumanità, Bartók persegue una via diversa, che nel momento stesso in cui documenta la propria dura condizione (e in questo risiede l'autenticità della sua esperienza), vuole intonare un sofferto canto di rinascita dell'umanità. Non sono vaneggiamenti letterari a dar vita, ad alimentare questa tesi, ma invece l'analisi dell'intimo farsi, del costituirsi del fatto musicale, il senso della forma e la direzione in cui si muove. Se negli espressionisti viennesi il rapporto linguaggio-non linguaggio (o anti-linguaggio) si risolve sempre a favore del secondo termine, nel senso che le immagini determinate si sfaldano, vengono sempre più stravolte, in Bartók si configura un processo del tutto inverso. Prendiamo avvio dalla *Musica per archi, celesta e percussioni* in quanto si tratta di uno dei pezzi bartokiani più partecipi di una visionarietà che sta al punto d'incontro fra « tranches » impressionista e macerazione espressionista. Poniamo attenzione al primo movimento: all'inizio il disegno melodico su cui è costruito l'episodio si presenta a noi non con il solare carattere di « tema », ma è un semplice aggregato di intervalli per lo più cromatici, ha qualcosa di minerale, è null'altro che un materiale, non troppo definito né melodicamente né, tantomeno, ritmicamente. Pure, poco alla volta, il tessuto contrappuntistico si allarga, si sviluppa, crea il suggestivo reticolo, la fitta trama; quel motivo che inizialmente ci era parso, e in effetti era, un aggregato di intervalli, acquisito, attraverso l'abnorme crescita della macchia, attraverso il magma incandescente, senso tematico. E quando al culmine un vuoto accordo consonante tenuto sembrerà liberare il tessuto da ogni attributo cromatico, ecco che il tema cromatico emergerà violentemente, e verrà udito final-

mente nella sua acquisita significazione, nell'intima struttura. Il risultato è di una forza straordinaria, naturalmente.

Si è parlato, a proposito di Bartók, di affermazione, di recupero di valori umani di tipo beethoveniano. E in effetti questo atteggiamento, affiorante dalla riconquista del senso tematico, sembra coincidere con una delle tendenze dell'arte rivoluzionaria tra le due guerre, secondo l'interpretazione lukacsiana. Franco Fortini la riassume nei termini di quella che « vede la prospettiva culturale rivoluzionaria come inveramento del massimo umanesimo borghese e tende a riallacciarsi ad esso al disopra di una cesura di decadenza, che può essere avanguardistica, psicologistica, estetizzante, naturalistica ». Mentre il tenace amore bartokiano per l'aspro, mai addomesticato folklore magiaro non è estraneo ad un'altra tendenza, sempre secondo la distinzione di Lukács, che viene a temperare la prima cercando il legame con una tradizione al di là dell'umanesimo borghese. Resta il fatto che quest'operazione di recupero non si svolge sulla base di un ottimismo esterno, senza virgolette. La materia bartokiana è sempre inquieta, turbolenta; la trascendenza della crisi non è mai data come punto di partenza, ma solo di arrivo: ciò che la salva dal sospetto di un'apologetica in bianco, preventiva.

Per comprendere nel suo divenire il processo costitutivo della forma-suono negli espressionisti e in Bartók, si dovrà allora ricordare come la volontaria « aridità » della dodecafonica, le sue gelide serpentine, rappresentino lo specchio di una ben più vasta aridità, di una sempre più difficile comunicazione. La « nuova musica », secondo le famose parole di Adorno, prende su di sé tutte le tenebre e la colpa del mondo, vuol essere il manoscritto in una bottiglia. La musica non ha più il compito di narrare con mezzi linguisticamente precisi anche le più drammatiche, fin laceranti vicende umane, ma assume invece direttamente su di sé, nella prassi e costituzione della forma, le dissociazioni e le contraddizioni della nostra società e cultura. Il linguaggio non è più impiegato come espressione, ma come contenuto: si agisce così allacciandosi strettamente alle più profonde radici spirituali del decadentismo.

Il problema dell'opposizione alla crisi in atto dà appunto luogo a differenti atteggiamenti e interpretazioni: per l'espressionismo di pura fonte schoenberghiana s'è visto come la raffigurazione del negativo sia ritenuta in sé capace di criticare la realtà e insieme di postulare una rinascita; mentre per Bartók (e il recupero tematico lo prova inconfutabilmente) la denuncia si accompagna sempre ad indicazioni positive insite nel linguaggio stesso del musicista, articolato su basi costruttive atte a determinare l'edificazione di un discorso informato a continuità, a un continuo divenire strutturale. Ciò che, se si vuole, presuppone un ascolto più « tradizionale »: ma nondimeno mira a scuotere l'ascoltatore, a sollecitare reazioni vive, solidali, criticamente consapevoli.

ARMANDO GENTILUCCI

## Uno scherzo... poetico di Puccini a Caruso

*C'è qualcuno, al giorno d'oggi, che non conosca, se non un'intera opera, almeno un brano musicale di Giacomo Puccini? C'è da giurare di no, se è vero — com'è vero — che da molte decine d'anni nessun operista, dopo Verdi, gode nel mondo più vasta popolarità di lui. Pochi, invece, sanno ch'egli, nei momenti di gioia spensierata, come in quelli di cupa tristezza, era incline a esprimere i suoi sentimenti in rime e assonanze. Una « passionaccia » — diceva lui — che lo accompagnò dalla giovinezza fino agli ultimi giorni di vita. Chi riuscisse però a raccogliere tutti i suoi rimati sfoghi per farne una pubblicazione, si troverebbe in serio imbarazzo, dati i frequenti temi audaci, se non addirittura scabrosi che la Musa generosamente gli ispirava.*

*Una ventina di essi — diretti alla moglie Elvira, a Giulio Ricordi, a Renato Simoni, ad Arnaldo Fracchetti — furono recentemente pubblicati da Claudio Sartori nella sua ottima biografia pucciniana con questa premessa: « Riteniamo non inutile pubblicare un gruppo di componimenti poetici di Puccini che attestano la sua vena personale. Molti altri ne scrisse ma la maggior parte andarono distrutti, sia per il loro contenuto, sia per mala sorte. Di quelli diretti a Caruso restano solo notizie ».*

*Ebbene, il caso m'ha fatto rintracciare in questi giorni uno di questi componimenti, indirizzati appunto all'imperatore dei tenori. Risale al gennaio 1911, vale a dire ai giorni in cui i vincoli d'amicizia, che per vent'anni, dal 1901 al 1921, legarono costantemente compositore e cantante, furono, più di sempre, affettuosi e cordiali.*

*Il 10 dicembre 1910 era stata varata al Metropolitan La Fanciulla del West con la Destinn, Caruso e Ama-*

*to, diretta da Toscanini. Pochi giorni prima Puccini, uscendo dalle prove, aveva scritto all'amico Carlo Clausetti: « Caruso grande, Destinn benissimo, Amato ottimo, Toscanini immenso! ». Caruso aveva allora 37 anni e, oltre allo sfoggio della sua voce ineguagliabile, seppe trovare per il bandito californiano, accenti potentemente umani e singolari. L'accoglienza all'opera, all'autore, agli interpreti fu addirittura trionfale (74 chiamate!) e costituì uno degli avvenimenti più sensazionali nella storia del massimo teatro lirico americano. Si replicò nove volte, poi, mentre stava per affrontare il giudizio di Chicago e di Boston, Puccini fece ritorno in patria, fermandosi alcuni giorni a Milano prima di restituirsì al suo eremo di Torre del Lago. Fu di là che inviò la scherzosa lettera in rime cui sopra ho accennato e che integralmente riproduco:*

Via Verdi, 4

Milano, 13-1-11

Caro Caruso

Vado al verde Tordellago  
colla neve che è a Milano  
non c'è mezzo di restar!  
Ho nel cuor, nell'alma l'eco  
della voce tua divina,  
ci vedremo quanto prima  
nella Roma un po' papal.  
E Missiano a voce turca  
e il fratello molto nero  
ed il conte col sombrero  
stanno bene di salù?  
Seguola in vetro antico  
colla voce rotondetta  
io ti prego in tutta fretta  
salutarmi insieme a Lor.  
Là dall'oste don Gennaro  
mangerete, giocherete,  
Caro Enrico sta' un po' attento  
non cadere nella rete...  
Dimmi come la Fanciulla

fa denari e folla folta,  
mi rispondi? mi fai pago?  
scrivi pure a Tordellago.  
Ti saluto senza sputo  
o cantor di tante note,  
che le tonde e grasse gote  
di fanciulle anche ostagote  
ti si posin sul tuo sen.  
Ciccia al tondo con patate,  
o Renà, Rodolfo e Mario,  
o mio Johnson straordinario  
prendi un bacio da colui  
che ti stima e ti vuol bene  
e ti stringe bene bene  
quella man di Radames.

Ciao tuo Puccini

Ed ecco alcune note a chiarimento. Con i versi «...ci vedremo quanto prima / nella Roma un po' papal», Puccini allude alla prima della Fanciulla in Italia che doveva andare in scena al Costanzi di Roma nel giugno seguente, e alla quale, sempre sotto la direzione di Toscanini, avrebbe dovuto partecipare anche Caruso. Semmonché, per ragioni di salute il grande tenore non poté muoversi da New York e fu sostituito da Amedeo Bassi, a sua volta sostituito, dopo le prime repliche, da Giovanni Martinelli, entrambi affiancati da

Eugenia Burzio e da Giuseppe Amato. Missiano (Edoardo) e Segurolo (Andres) erano stati rispettivamente interpreti dei ruoli di Jake Wallace e di José Castro nella Fanciulla newyorkese. L'oste «don Gemaro» era certamente il proprietario di una delle tante trattorie che pullulavano in tutte le città americane. Nella frase «Dimmi come la Fanciulla / fa denari e folla folta», egli chiede all'amico notizie sull'andamento delle rappresentazioni di Chicago e di Boston che si svolgevano in quei giorni.

Non si tratta certo di un parto poetico di rara qualità: eppure i versi, anche se qua e là un po' tirati e zoppicanti, hanno tuttavia il pregio della fresca immediatezza e rivelano, specie nella chiusa, effusioni singolarmente affettuose: «...prendi un bacio da colui / che ti stima e ti vuol bene...». Segno riconoscente del creatore all'interprete incomparabile che da oltre dieci anni, in ogni parte del mondo, stava dando vita ai personaggi pucciniani con una vocalità e una passione tutte sue, che nessun altro avrebbe mai più saputo trovare.

ARNALDO MARCHETTI

## Il «Dialogo della musica» di Messer Doni

Il nome di Anton Francesco Doni, bello spirito fiorentino vissuto dal 1513 al 1574 che fu frate, poeta, novelliere, stampatore, editore nonché dilettante di musica — e più precisamente sonatore di viola e d'organo e cantore di buone qualità —, si affaccia nella storia della letteratura italiana in subordine a quello di Pietro Aretino, nella cui orbita artistica, al pari del Franco, del Dolce e del Landi, si allodò, imitatore sempre intelligente e più degli altri dotato. Dell'Aretino, il Doni fu anche intimo amico, avanti di scagliargli contro quel «vero vocabolario dei termini ingiuriosi della lingua italiana» che è il *Terremoto* (1556), e con quello spartisce il severo giudizio del Carducci che ritiene entrambi «la vergogna e non la gloria delle nostre lettere» per la tutt'altro che esemplare onoratezza di costumi e la non certo edificante vita. E pertanto il Doni figura notevole e interessante: l'uomo, inquieto e insofferente d'ogni disciplina, ha una sua dimensione di dignità persino nelle piaggerie e nell'uso delle dedicatorie per ingraziarsi principi e nobili, dai quali peraltro ben poco dovette derivargli poiché la sua esistenza, fatta eccezione per il periodo veneziano prolungatosi dal 1548 al '55 e durante il quale videro la luce le opere maggiori, trascorse meschina, fra mille indigenze, per concludersi a Monselice nei pressi di Padova, in un volontario quanto curioso eremitaggio nella torre del castello. Il letterato è altrettanto interessante, poiché pur seguace della maniera aretiniana non mancano alle sue opere freschezza e vitalità, cui s'accompagnano scioltezza di stile e fantasia. Un bel-

l'ingegno insomma, mordace nella satira, attento e sensibile nel pingere il mondo cinquecentesco e soprattutto squarci di vita veneziana.

Di lui si sono conservate numerose opere; la sua importanza tuttavia è confidata alle due *Librerie*, stampate rispettivamente nel '50 e nel '51, le quali, pur non andando esenti da lacune e inesattezze, gli hanno acquisito la priorità di bibliografo del patrimonio italiano, sia letterario che musicale.

Altra sua pregevole opera è il *Dialogo della musica* stampato nel 1544 e che ora l'Universal Edition in collaborazione con la Fondazione Giorgio Cini ristampano con moderni criteri (le voci sono riunite in partitura, gli errori o le divergenze con gli originali sono accuratamente segnalati) nella Collana dedicata alle musiche veneziane inedite e rare.

Il *Dialogo della musica* è un componimento letterario che, sul modello del boccaccesco *Decamerone*, descrive le riunioni d'una lieta brigata. Ma invece d'esser pungolate le singole fantasie all'invenzione di novelle, amene dissertazioni su svariatissimi argomenti s'inframezzano con la intonazione di madrigali e di alcuni mottetti. (Soggetto principale di quelli, in omaggio a quel certo predominio spirituale che le si riconobbe nel '500, è la donna di cui vengono magnificate le doti d'onestà e bellezza; s'affiancano storie edificanti, elogi burleschi — saporoso quello della chiave — e una ricca aneddotica.) E dunque precipuamente un libro musicale, una vera preziosa antologia di bei saggi madrigalistic, di quella forma di composizione vocale cioè eminentemente cinquecentesca e cortigiana (musica «reservata» la si definì, per indicarne i caratteri d'élite) che tanta importanza ha nella storia della nostra musica. Un libro tra i più vivi e considerevoli di quel tempo, che concretamente ha concorso a significare la veritiera locazione e il prestigio della musica nel contesto delle arti e di quella società. E soprattutto l'ambiente veneziano (il libro fu scritto durante un primo soggiorno dell'autore, proveniente da Piacenza, nella città lagunare) a rispecchiarvisi e le sue abitudini musicali, che dovevano essere squisite se in una lettera al piacentino marchese Malvicino, uno dei dedicatari del *Dialogo*, il Doni scriveva, in data 7 aprile 1544: «se la S.V. udisse la divinità ch'io ho gustato con l'orecchio dell'intelligenza qui in Vinetia, ne stupirebbe... Io ho udito un concerto di violoni e di voci, dov'ella (la nobil donna Polisenia Pecorina cui il Doni dedicò il sonetto finale del *Dialogo*) sonava e cantava in compagnia di altri spiriti eccellenti; il maestro perfetto della qual musica era Adriano Willaert di quella sua diligente invenzione non più usata dai musici, si unita, si dolce, si giusta, si mirabilmente accoglie le parole; ch'io confessai non haver saputo, che cosa sia armonia ne' miei giorni, salvo in quella sera».

Occasione alla creazione del *Dialogo* — non dimentichiamo che il Doni era dilettante di musica e che per questa «sentiva solamente un capriccio, assai minore che verso la pratica delle lettere» — fu la necessità di procacciarsi una posizione stabile presso il vescovo di Piacenza, Catelano Trivulzio. Nel dedicargli la parte staccata del Canto, ove erano pure contenuti i dialoghi, perseguiva il suo scopo parendogli evidente che in tal modo si palesassero degnamente le sue capacità di letterato e di musico, qualità che non avrebbero mancato di favorevolmente impressionare il prelado. Contrariamente alle aspettative nulla invece conseguì all'espedito, se non la meritata fama che il Doni s'assicurò presso i posteri con la sua opera.

Articolato in due serate il *Dialogo* presenta nella prima quattro interlocutori: Michele, pseudonimo che cela forse lo stesso Doni, Bargo, il poeta della compagnia, Oste e Grullone. Nella seconda, cui non sono presenti i due ultimi, la brigata s'arricchisce numericamente, sì, da poter cantare alcuni madrigali a otto voci, con l'intervento dei musici Girolamo Parabosco, Perissone Cambio e Claudio Veggio, dei poeti Lodovico Domenichi e Ottavio Landi e di una dama che il Doni nomina Selvaggia. Puntualmente ogni dialogo è interrotto dall'esortazione di qualcuno dei presenti a far musica. Sono allora brani di Claudio Veggio (i cui madrigali non «potrebbero essere altro che perfetti»), di Vincenzo Ruffo («un maestro di questa forza non produce che roba di prim'ordine»), di Perissone («o che bel canto; certamente Perison ha preso un modo dolce, fuggato, chiaro et bellissimo»), di Berchem («la mi par pur bella questa sestina et una musica buona, ma come può essere altrimenti

d'un tal musico eccellente»), di Girolamo Parabosco («certo che i fiori della vostra gioventù non potevano partorire altro che frutti mirabili»), e ancora di De Rore, Willaert, Arcadelt e altri, tra cui lo stesso Doni, che s'è inserito nell'elenco dei «musicisti compositori» e al quale il curatore della presente edizione, Gian Francesco Malipiero, attribuisce, non senza riserve, i madrigali n. 6 e 7.

Le frasi sopra citate sono, assieme a poche altre, gli unici cenni critici, invero generici, che si danno delle composizioni. Sufficienti però a illuminare il pensiero critico del Doni che reputa pregio dei compositori moderni «l'unire l'invenzione et la fuga con l'armonia» (ciò che vale per un giusto equilibrio di fantasia inventiva, di abilità nell'elaborazione contrappuntistica e armonica). Particolarmente interessanti sono i giudizi che si esprimono su Ysak, Arcadelt e Verdelot, giudizi che denotano il mutamento di gusto che s'andava operando in quegli anni nel campo musicale e l'evoluzione stessa che la musica stava compiendo, poichè essi a parer del Doni sono antiquati, e addirittura l'Ysak che una volta era considerato giustamente un maestro, «ora sarebbe scolare a gran pena».

Dei 28 brani musicali che il *Dialogo* ci offre, la maggior parte, ventidue, sono madrigali, gli altri mottetti e canzoni. La raccolta si può suddividere in due distinti gruppi. L'uno formato dalle opere dei «vecchi», che s'impongono per compostezza armonica e ritmica, per un saldo talvolta severo contrappunto; tali sono infatti le composizioni di Willaert e d'Arcadelt (di questi si presenta il famoso *Il bianco e dolce cigno*, uno degli apici del madrigalismo) e di qualche altro. Il secondo, più nutrito, è composto dalle opere dei giovani, che denotano più ampia melodicità delle parti, più sciolti andamenti contrappuntistici e maggior forza ritmica. Dalle quali cose si presenta il grande sviluppo che ravviva l'arte madrigalistica in questo periodo centrale della sua storia, transizione densa di fermenti cui necessariamente seguiranno le forme più raffinate del periodo successivo e conclusivo, quello di Gesualdo, di Marenzio e di Monteverdi.

R. Z.

## La scomparsa di Schweitzer e di Varèse

All'età di novant'anni è deceduto il 5 settembre nel suo ospedale di Lambaréné Albert Schweitzer. Teologo, medico missionario, stimato organista e studioso di cose musicali, Albert Schweitzer è stata una delle figure più versatili del nostro tempo. La sua attività filantropica e medica nell'Africa equatoriale, per la quale ricevette il Premio Nobel 1954, aveva conferito alla sua persona dimensioni quasi leggendarie ed aveva dato più volte occasione a scrittori e commediografi d'intingere le loro penne.

La sua attività di musicista e d'interprete si lega indissolubilmente al nome di Johann Sebastian Bach. A Bach, cui s'era avvicinato sin dagli anni giovanili, amorosamente iniziato all'arte del musicista di Eisenach dal suo primo maestro Eugène Munch, Schweitzer dedicò, lo si può dire senza tema d'esagerazione, l'intera sua vita. Una vita che illuminata da una pluralità incredibile d'interessi, ebbe comunque il proprio svolgimento sul pedale costante e intenso dell'amore bachiano: una nota di base, incessante, che motiva e circostanzia tutte le altre sue attività umane e intellettuali. La stessa grande umanità dell'organista alsaziano pare si sia nutrita della profonda conoscenza dell'opera di colui che aveva definito una delle figure più umane della storia della musica, un musicista-poeta, un pensatore mistico. Questa costante, incrollabile e fiduciosa dedizione al genio tedesco, lo condusse a una perfetta assimilazione dell'intera sua opera creativa. Già nel 1905, allorchè diede alle stampe la prima versione del suo scritto *Bach, le musicien-poète*, tale conoscenza era perfettamente maturata attraverso l'assiduo, quotidiano contatto con la mole enorme

di quella produzione e un travaglio interpretativo che andava sempre più qualificandosi. Alla musica bachiana dedicò poi un notevole sforzo filologico in collaborazione prima con Ch. M. Widor, poi con Nice-Berger, che si concretò nella revisione della produzione organistica integrale.

Il 6 novembre scorso è morto a New York, per i postumi di un'operazione, Edgar Varèse. Il musicista francese, che avrebbe compiuto il 22 dicembre prossimo ottant'anni, risiedeva da circa mezzo secolo negli Stati Uniti e dal 1926 era cittadino americano.

Nato da una famiglia d'estrazione borgognona, Varèse aveva compiuto gli studi musicali, dopo aver abbandonato quelli di scienze e matematica, a Parigi, in parte alla Schola Cantorum nelle classi di Roussel e D'Indy e in parte in quel Conservatorio con Widor. Nel 1906 fondò il Coro dell'Université Populaire e i concerti del Chateau du Peuple, ma l'anno seguente si trasferì a Berlino dove diede vita al *Simphonischer Chor* per l'esecuzione di musiche antiche. Qui incontrò Busoni, Malher, Richard Strauss e si legò strettamente ad essi, così come in precedenza aveva avuto intensi rapporti con Debussy e Romain Rolland, i quali molto l'avevano stimato e ne avevano incoraggiato l'attività creatrice. Malher e Strauss furono i primi a sostenerne gli esordi di compositore, dirigendo talune sue opere sinfoniche. Risale a quell'epoca il progetto di una opera lirica, *Oedipe et la sphinx* su libretto di Hugo von Hoffmansthal.

Nel 1916 si stabilisce a New York e l'anno seguente vi dirige il *Requiem* di Berlioz «à la gloire des morts de tous les pays». Tre anni più tardi costituisce la New Symphony Orchestra che egli stesso dirige e che nelle sue intenzioni dovrà essere uno strumento di diffusione della musica contemporanea. Sempre in questa direttiva fonda nel 1921 la International Composers Guild, alla quale andrà il merito d'aver introdotto negli Stati Uniti le opere dei maggiori musicisti europei: Satie, Poulenc, Honegger, Milhaud, Bartók, Hindemith, Webern, Berg e Schoenberg. Famoso è il suo manifesto, assunto poi a motto della Composers Guild, in cui dichiarava: «Le compositeur d'aujourd'hui refuse de mourir». Nel 1928, assieme a Salzedo e ad altri musicisti americani, costituisce la Pan American Association of Composers.

Tutta la sua produzione, o meglio quella più significativa che lo affermò compositore di tendenze modernissime e antitradizionali, risale agli anni americani. Più precisamente, dal 1922, data del suo primo lavoro importante, *Amérique* per orchestra. Seguono poi *Octandre* per fiati e contrabbassi (1924), *Intégrales* e *Arcana* per orchestra (1926 e '27). Nel '31 nascono le due composizioni più esplosive e rivoluzionarie: *Ionisation* per due gruppi di strumenti a percussione e *Hyperprism* per fiati e percussione. Brani questi, in cui il musicista, senza indulgere nella descrizione del mondo tecnologico, ferma in una materia musicale inedita lo stimolo creativo derivatogli dall'universo industrializzato. Su questa stessa linea si inseriscono le composizioni successive, tutte dettate dall'intento d'organizzare musicalmente i fenomeni di uno spazio sonoro ricchissimo e multiforme. Egli era solito affermare che «la ricchezza dei suoni industriali, i rumori delle nostre strade, dei nostri porti, i rumori nell'aria hanno certamente mutato e sviluppato le nostre percezioni auditive». Si potrebbe dire che i clangori della vita moderna hanno soffocato «la musica delle sfere» e che nella produzione di Varèse s'è definita la musica propria della nostra «sfera» in questo momento storico.

Negli ultimi dieci anni Varèse s'era volto alle esperienze elettroniche e alla musica assoluta, con opere quali *Déserts* per fiati, pianoforte, percussione e nastro magnetico (1954) e *Poème électronique* (1958). I lavori con cui si è ultimata la sua stagione creativa sono *Nocturnal I* su testi di Anais Nin per soprano, coro di bassi e strumenti, e *Nocturnal II*, scritti rispettivamente nel '61 e nel '62.

## Concerto monografico

di musiche di Antonio Veretti nel Teatro Romano di Fiesole

Mentre il Mariner IV trasmetteva silenzioso dagli inconcepibili spazi siderali i primi segnali delle fotografie di Marte al pianeta umano, nella notte fiesolana si svolgeva a Firenze, il 15 luglio, un concerto monografico di musiche da camera di Antonio Veretti che, nella loro stellare tessitura dei dodici suoni liberi nelle variegature del cosmo sonoro, mai ci sono sembrati tanto accordarsi con le infinite voci della notte dell'universo. In realtà questa musica disumana, così lontana dai campi gravitazionali delle passioni umane, sembra nata proprio per significare, in un'organizzazione superiore di sonorità distaccate e perdute, le sterminate possibilità dello spazio, dove niente di sentimentalmente terrestre o concretamente tangibile è più possibile.

La specifica natura delle musiche di Veretti è quella di costituire, nella stellarità del sistema, organismi ritmici e contrappuntistici ben netti, sull'andamento delle forme classiche: per cui non ci pare dubbio che queste musiche vivano come organismi vivi e non siano soltanto sabbia amorfa del deserto. Anche se i grani di sabbia siderale hanno, com'è naturale, la cristallina struttura, sulla linea di tutta l'arte astratta contemporanea.

Nel concerto notturno del teatro fiesolano che sotto le perdute stelle resta come un'astratta creazione del pianeta umano all'epoca romana, sono gocciolati uno ad uno o rotolati in accesi virtuosismi sonori gli organismi musicali delle composizioni cameristiche del maestro veronese. La produzione di Veretti, come è noto, non è numerosa; ma, si potrebbe dire, è tanto più concentrata e ardua di invenzione quanto meno frequente. Le liriche di Giorgio Vigo, che furono una delle prime approssimazioni allo stile dodecafonico dell'autore (1951), come le drammatiche liriche tratte dall'*Allegria* di Ungaretti, cantate con stile sobrio, acceso e incantato da Liliana Poli e risuonate con stupenda astrale levità e sussulti di accenti pianistici persi nella notte nella collaborazione di Giancarlo Cardini, non devono venire perseguite sulle parole, di cui sono, se mai, solo drammatici echi lontani, tanto la loro struttura musicale è lontana dalla precisazione terrena, sia pure ermetica, delle cose segnate nei versi. Sono liberi rabeschi sonori; e le seconde certamente migliori delle prime. La *Sonata dedicata ad una figlia immaginaria* per violino e pianoforte, che è anch'essa una delle prime creazioni atonali del severo artista (1952) è stata interpretata con alta sapienza da quel perfetto maestro che è Roberto Michelucci, coadiuvato da Specchi; ma ci sembra, nel suo saltellante quasi puntillismo, la cosa meno centrata interiormente e più dispersiva, come di chi cerca ma non trova una sintesi nella forma classica.

Ciò che invece è apparso di nuovo bellissimo è il resto del concerto: la eccezionale *Sonatina* per pianoforte, monumento alle possibilità virtuosistiche ma insieme fantasticamente compositive della dodecafonia versata nella forma tradizionale della sonata, interpretata con grande vigore e penetrazione da quel magnifico pianista che è Alessandro Specchi; le cui qualità tralucevano anche nella *Fantasia per clarinetto e pianoforte*, edita qualche anno fa da Leduc, che è stata forse la cosa in cui la notte stellare sembrava più amalgamarsi con questa musica siderale, attraverso il freddo, ma anche appassionato canto del clarinetista Franco Pezzullo, che è veramente un grande del suo strumento. Qui, nel libero affidarsi alla canna sonora, il compositore, transustanziano specialmente la variazione dodecafonica nella strutturazione della variazione classica del secondo tempo, ha potuto cantare attraverso i piani obliqui, le ellittiche e le sinusoidi che gli offriva la sua tecnica, rivelando altresì una consistenza di superficie, che presto prende gli ascoltatori.

Comunque, un concerto che lascia un ricordo non confondibile; perchè Veretti si sta rivelando proprio in questo ultimo tempo una personalità del tutto singolare nella musica europea per la sua severa ed ardua potenza, ove si va forse dando una svolta di concretezza espressiva e vitale ad un sistema coevo dell'era spaziale, troppo spesso ridotto ad un arnese buono a contrabbandare ogni nullità attraverso una lunarietà psichiatrica di allucinazione sonora a buon mercato. Veretti, con Dallapiccola e forse qualche altro, ne sta scoprendo una dimensione feconda, come Berg, quando ne fece il fomite di un suo capolavoro.

Il concerto presentava il medesimo programma di quello svoltosi con grande successo recentemente a Londra, all'Istituto Italiano di Cultura, e registrato dopo l'audizione dalla BBC.

GIULIO COGNI

## Il XXVIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea

Il Festival di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia ha raggiunto quest'anno la sua ventottesima edizione: cifra ragguardevole, che ribadisce la priorità cronologica della rassegna veneziana, solo preceduta, nel corso del tempo, da quel festival nomade e cenacolare della SIMC, che appunto, sostando alla Fenice nel remoto autunno del '25, aveva suggerito di estendere alla musica le mansioni informatrici della Biennale d'Arte.

Ma al reverenziale rispetto, inerente all'età, che circonda il festival veneziano, non fa riscontro un equivalente prestigio: lontano ormai il ricordo delle prime edizioni, dopo gli anni che videro la nascita del *Libertino*, dell'*Angelo di fuoco*, di *Giro di vite*, il tono della manifestazione è andato rapidamente decedendo, per toccare il fondo questo anno: a un mese dall'inizio non solo non conoscendosi il dettagliato programma, ma nemmeno sapendosi se — causa le acute difficoltà finanziarie — il festival avrebbe avuto luogo. Lavorando sotto l'assillo dell'orologio, convocando da destra e da manca complessi con programmi prefabbricati, anche se non sempre pertinenti, telegraficamente inseguendo strumentisti e cantanti in vacanza, gli animosi organizzatori son tuttavia riusciti ad allestire un festival di emergenza che, rinunciando agli oneri degli allestimenti teatrali — s'era ventilato *Viaggio di nozze in molti* di Angelo Paccagnini — allineava dieci concerti sinfonici, elettronici e da camera, e incaricandosi poi le vicende politiche dell'India di depennare anche la prevista serata coreografica dei *Kathakali dancers*. Venti novità assolute e una dozzina di novità per l'Italia si accompagnavano a musiche già conosciute, e la cui inclusione in programma era

suggerita, o da moventi di omaggio alla memoria di artisti insigni, spesso partecipanti alle rassegne veneziane (*Concerto dell'albatro* di Ghedini e *Kammermusik n. 1* di Hindemith); o dal perenne significato storico di alcune pagine (*Noces* di Stravinski); o dal legittimo desiderio di vedere una tantum la sala della Fenice affollata, grazie alla mediazione di Arturo Benedetti-Micelangeli (*Concerto* di Ravel).

Fra le venti novità assolute, ben sette — di piccole o piccolissime dimensioni — erano retaggio di quel *résumé* del flautista Severino Gazzelloni, che il festival di Venezia non manca di iscrivere ogni anno in programma: sette pagine, tutte simili tra loro e non dissimili da quelle presentate negli anni precedenti, tutte più o meno aderenti alla tecnica seriale e agli intenti di saggiare per ogni verso le possibilità foniche dei flauti grandi e piccoli; qualche traccia di individualità stilistica si poteva cogliere in *Kada IV* del giapponese Kazuo Fukushima, rispetto alle musiche del germanico Brün, del peruviano Iturrizaga, del croato Kelemen, degli italiani Bortolotti e Renosto, dello spagnolo De Pablo.

Al Gazzelloni si apparenta, così per le prestigiose doti di esecutore, come per l'ospitalità indiscriminata concessa a qualsiasi mercanzia sonora, l'oboista tedesco Lothar Faber: presentatore, tra l'altro, di una *Aulodia* per oboe d'amore e chitarra, di un Bruno Maderna insolitamente pacato ed elegiaco. E invero, se una nota distintiva è dato dedurre da questo festival frettoloso e incoerente, è appunto quella di una moderazione nelle correnti di estrema avanguardia, di una battuta di aspetto nelle sperimentazioni e nelle stravaganze.

Così Angelo Paccagnini nel suo *Ter-*

*zo Concerto*, pur indugiando su taluni espedienti esteriori, quali i fonemi contesti di lingue straniere o le singolarità dell'emissione vocale, li riscatta e li risolve in un approfondito impegno costruttivo; così un altro milanese, Niccolò Castiglioni, da un iniziale alone di sfrangiamento sonoro, da un pulviscolo di indefinita luminosità, reca la sua *Synchronie* a un'incalzante impulsività ritmica; così il bernese Klaus Huber piega il suo linguaggio in sottilissimi, filiformi calibrature e in distillati disegni.

Altri autori, meno sensibili al volgere del tempo e ai moniti della caducità, indugiano invece sulle formule dell'oltranzismo gratuito: il fiorentino Sylvano Bussotti nelle due *Pièces de chair*, quasi un compromesso tra l'informale e la *pop-art*; l'italo-magiaro Ivan Vidor negli *Esercizi* per ventitrè strumenti a fiato, gelido trattato di geometria timbrica; il veneziano Ernest Rubin de Cervin in una pagina laconicamente detta *Op. 6 per pianoforte*, e stillante devozione illimitata per John Cage. Quanto a Franco Donatoni, le condizioni di assoluta imprevisione in cui è stato offerto il suo *Divertimento II* per archi, precludono ogni onesta impressione.

Situati agli estremi della scala ana-

grafica, l'ottantatreenne G. Francesco Malipiero e il venticinquenne romano Marcello Panni, hanno rispettivamente riserbato a Venezia le primizie del *Secondo Concerto* per violino e di un *Canto di Empedocle* per baritono. Tornano nel *Concerto* i tratti più caratteristici della poetica malipieriana, nel suo rapsodico impressionismo ritmico, nell'incalzare delle contrastanti immagini, nell'aprirsi delle elegiache distensioni; si profilano nel lavoro del giovanissimo Panni meditate intenzioni espressive, su direttrici berghiane. All'impegnatissima orchestra della Fenice, a volta a volta diretta da Nino Sanzognò, da Ettore Gracis, da Daniele Paris, si sono alternati il Nonetto Boemo di Praga, l'Orchestra da Camera di Zurigo diretta da De Stoutz, il Coro dell'Accademia Filarmonica Romana diretto da Luigi Colacicchi. Hanno partecipato alle diverse esecuzioni, tra gli altri, il Trio Santoliquido, i soprani Rousseau e Hirayama, il mezzosoprano Berberian, il baritono negro Pearson, il violinista Brengola, il cellista Cassadó, il pianista Espinosa. Al cruscotto di controllo degli apparati elettronici, per l'esecuzione di *Mikrofonie I*, sedeva l'autore: Karlheinz Stockhausen.

GUIDO PIAMONTE

## La V Settimana Internazionale Nuova Musica a Palermo

Nei primi giorni di settembre si è svolta a Palermo la quinta Settimana Internazionale Nuova Musica. Come nella precedente edizione del festival, il ciclo delle manifestazioni è stato integrato da un convegno di scrittori (il Gruppo '63, che proprio a Palermo ebbe il suo primo Incontro, due anni or sono) e da quattro conferenze-dibattito, dedicate rispettivamente alla pittura, alla musica, alla poesia ed al teatro (di prosa e musicale). Oltre ad altre manifestazioni collaterali (proiezio-

ne di film sperimentali ed audizioni di musica elettronica e concreta), quest'anno si è avuta un'importante innovazione: la polemica ed arcidiscussa mostra di pittura intitolata REVORT, cioè insieme *report* (la registrazione e trasmissione di un messaggio mondano) e *revolt* (la rivolta, borghese-radicalica ancora, naturalmente, contro il contenuto parasimbolico dello stesso messaggio). Abbandonando la sua veste originaria di festival musicale, la manifestazione palermitana va sempre

più evidentemente trasformandosi in mostra panoramica di un certo tipo d'avanguardia. Opportuna metamorfosi, dato che importanti sconfinamenti sono in atto; ce ne dà conferma il numero speciale che la rivista « Collage » ha dedicato al festival. In esso possiamo leggere, tra l'altro, che « la convergenza tra musica e pittura sembra essere un punto d'arrivo predestinato, per la dissociazione evolutiva segno-immagine ».

Abbattimento di barriere, dissociazione evolutiva... Sarebbe quasi legittimo pensare ad un aggiornamento del concetto di *Gesamtkunstwerk*; ma basta confrontare i vangeli wagneriani con certe professioni di fede di Metzger o di Carapezza per capire quanto poco abbia da dividere l'opera d'arte dell'avvenire con il *Future of music* di John Cage.

\*\*\*

Lontanissimo da Cage (e da Wagner, naturalmente) il lavoro prescelto per lo spettacolo inaugurale: *Anno Domini*, « composizione per teatro » di Egisto Macchi. Un complesso di circostanze sfavorevoli (che vanno da un libretto banale ed inconsistente ad una frettolosa ed insoddisfacente realizzazione scenica) ha compromesso il successo di un approccio che pur sarebbe stato lecito prevedere felice, data l'efficacia drammatica di molte partiture di Macchi. Anche in questo caso, però, alcune pagine indovinate (la suggestiva *Lamentatio III* o il palpitante *Postludio*, ad esempio) hanno offerto nuove testimonianze del talento del compositore.

Eterogeneo, ma complessivamente deludente il primo concerto. Musiche di De Pablo (*Ejercicio para cuarteto*), Sciarrino (*Atto secondo*) e Berio (*Synchronie*), variamente influenzate dalla congiuntura gestuale; e poi l'efficace sperimentalismo vocale e strumentale di Luciuk (*Pacem in terris*) e l'affascinante quanto paradossale proposta di un ritorno al virtuosismo individuale e collettivo che ha valso un notevole successo a *Echoi* di Lukas Foss.

Piuttosto catastrofica la prima parte del secondo concerto, dedicata a due

brani (*Quartett* di Michael von Biel e *Musica per tre* di Peter Kotik) che le rituali « esplorazioni » trasformano in vera e propria catalogazione di impieghi anomali dei tradizionali strumenti ad arco. Ben altro l'interesse suscitato da *Xnoybis*. Giacinto Scelsi si dedica a ricerche che investono una pratica rarissima: lo yoga del suono, ossia l'individuazione di una sorta di sintonia trascendentale. Semplicissimi i mezzi impiegati: una sola nota viene sottoposta ad una modulazione di frequenza quasi impercettibile ed a sottili variazioni di colore, ritmo ed intensità. Preventivamente ed opportunamente scordato il violino; la notazione adottata (un pentagramma per ogni corda) non fa che ripristinare i moduli « visivi » collaudati dagli antichi liutisti. Ben scritto, ma privo di particolare interesse il brano (*Fases*) di Raxach che ha chiuso il concerto.

Come era prevedibile, \* *selon Sade* si è rivelato l'avvenimento cruciale della Settimana. Nonostante la sensazionalità blasfema del titolo, il « *mystère de chambre* » ha offerto al pubblico ben poche occasioni di autentico scandalo. Presente in effigie (due grotteschi *portraits* dominavano una scena sovraccarica di bric-à-brac falso-barocco e di arnesi da tortura rimasti inutilizzati), il « divino marchese » è rimasto contumace persino dal testo (ricavato dagli arcaici versi di Louise Labbé). Inutile ed in un certo senso dannoso, ogni tentativo di analisi; al compositore-direttore-regista va senz'altro il merito di avere offerto agli spettatori un'autentica serata di teatro musicale. Risultato invidiabilissimo, che Bussotti ha saputo pazientemente e meticolosamente costruire, manipolando una incredibile ed indescrivibile accozzaglia di elementi sonori e scenici. Giusta l'osservazione di Massimo Mila, il quale ha notato nell'ultima parte del lavoro un venir meno della tensione dei primi due quadri; di questo allentamento ha approfittato un piccolo manipolo di dissenzienti per dar vita ad esplosioni polemiche piuttosto ingiustificate.

Molto interessante il concerto sinfo-

nico che ha concluso la Settimana. In programma musiche di Guacero (*Diagramma*), Arrigo (*Thumos*), Donatoni (*Black and white*) e Stockhausen (*Punkte*). *Diagramma* — una opera caratterizzata da un intelligente sfruttamento delle più spinte possibilità degli strumenti — segna il ritorno di Guacero all'ebbrezza di far musica. Un nutrito complesso di « tastiere » integrato da un'arpa fa da cornice alla difficile parte solistica che il compositore ha affidata al clavicembalo; è prevista anche una parte di clavicordo, registrata su nastro e manipolata con effetti speciali. Tutto è scritto e scrupolosamente previsto in *Diagramma*, ad eccezione di un avvincente effetto di crescendo che il musicista ha lasciato all'estro degli esecutori nella sezione conclusiva della bella partitura. *Thumos* di Girolamo Arrigo ci offre molto buon materiale sonoro, lievemente compromesso da una certa prolissità. Inopportuno sarebbe ogni giudizio critico sull'opera di Donatoni, dato che il compositore avrebbe voluto ritrarla, considerando inadeguata la messa a punto dell'esecuzione. A chiusura della serata — e del festival — l'attesa prima italiana di *Punkte*, una vecchia composizione che Stockhausen ha più volte rimaneggiata negli ultimi anni. Dopo un inizio assai rarefatto, l'opera sembra entrare nel vivo dei problemi di organizza-

zione del suono. Le pagine centrali si rivelano una sorta di *retour a Mahler*, mentre il finale — decisamente « sinfonico » — è preparato da un'autentica atmosfera di *stimmung*.

Durante tutto il festival il termometro degli applausi ha dimostrato che il pubblico del festival resta sceltissimo ed altamente qualificato. Tutti molto bravi gli interpreti. Particolarissima menzione meritano le fatiche di Daniele Paris (instancabile direttore artistico della manifestazione), di Cathy Berberian (artista e « personaggio » fra i più affascinanti del panorama novomusicale), i solisti (Porta, Olivetti, Poggioni e Gomez) della Società Cameristica Italiana, la clavicembalista Mariolina De Robertis (fortunatissima fautrice dell'inserimento degli « antichi » strumenti a tastiera nell'esperienza avanguardistica) e il duo Canino-Ballista. Specialmente significativo il successo di alcuni solisti siciliani; fra questi, oltre al già affermatissimo flautista Angelo Faya, bisogna citare il violinista Salvatore Cicero (che ha saputo centrare perfettamente la raffinata atmosfera sonora del brano di Scelsi) e Vittorio Luna (al cui sbalorditivo virtuosismo il pubblico deve la scoperta di un aspetto del clarinetto che sembrava essere sfuggito ai nuovi compositori).

ROBERTO PAGANO

## La XX Sagra Umbra

La Sagra Musicale Umbra non avrebbe potuto celebrare più degnamente il suo ventesimo anno di vita di così come lo ha festeggiato, senza tante cerimonie, attraverso un programma di manifestazioni fra i più ricchi e stimolanti di quanti sino ad oggi offerti dalla benemerita istituzione.

Si è cominciato con la prima rappresentazione italiana, effettuata dall'English Opera Group, della « parabola da chiesa » *Curlew river* di Britten, alla quale è toccato di inaugurare la XX Sagra nella chiesa di

S. Filippo Neri di Perugia. *Curlew river* non è altro che il trasferimento della struttura spettacolare e dello spirito poetico di un quattrocentesco Nô giapponese di Juro Motomasa negli analoghi moduli di un dramma religioso medioevale inglese, rivissuto con linguaggio moderno. La traccia narrativa, che riguarda una madre alla ricerca del figlio disperso di cui apprende infine la morte, rimane la stessa, identici rimangono i personaggi; cambiano il luogo, che qui diviene la zona delle paludi del Cambridgeshire e del Lin-

colnshire e l'ambientazione musicale, qui convertita nella sottile delicatezza di una piccola compagine di strumentisti e di cantori richiamantesi all'usanza medioevale, anche in virtù del ricorso al canto gregoriano. L'esile lavoro, seppur devesi considerare opera minore del compositore inglese, è tuttavia nuova testimonianza della sua acuta sensibilità timbrica in rapporto allo strumento e alla voce, e la sua realizzazione ha permesso ancora una volta di ammirare il perfetto affiatamento stilistico del celebre complesso fondato dallo stesso Britten. Altri spettacoli musicali sono stati quelli consistenti nella realizzazione coreografica ad opera di Jiri Blazek dell'oratorio *La Danza dei morti* di Honegger, e nella prima rappresentazione in Italia dell'opera balletto in due quadri *Ludi Mariae* di Martinu. Nella *Danza dei morti*, su testo di Claudel, Honegger cerca di trarre facili suggestioni poetiche dal bagaglio teologico di cui il poema fa sfoggio, senza peraltro riuscirvi con la medesima spontaneità che aveva determinato, a suo modo, la riuscita della precedente *Giovanna d'Arco al rogo*, nata dalla stessa collaborazione. Disorganici e dispersivi dal punto di vista sia drammatico che musicale i *Ludi Mariae* di Martinu, che mettono insieme due eterogenei testi rappresentativi medioevali confidando la loro reciproca congruenza ad una reinterpretazione musicale di nobilissimo mestiere, ma senza alcun mordente inventivo. Realizzatori di questi ultimi spettacoli sono stati i solisti di canto e i complessi corali, orchestrali e di ballo del Teatro Nazionale di Praga, nonché i cori dell'Accademia Moravan e del Conservatorio della medesima città, il coro di ragazzi di Brno e l'orchestra di Radio Bratislava discretamente diretti da Otakar Trhlik; mentre la regia, la coreografia e la scenografia, anch'esse nulla più che dignitose, sono state rispettivamente di Ivan Kotrc, Jiri Blazek e Florian Bubenik. Questo esercito di esecutori, cui deve ancora aggiungersi l'Orchestra Filarmonica Slovacca di Bratislava, ha provveduto a tutte le manifestazioni concertistiche della XX Sagra, se si escludono alcune esibizioni a

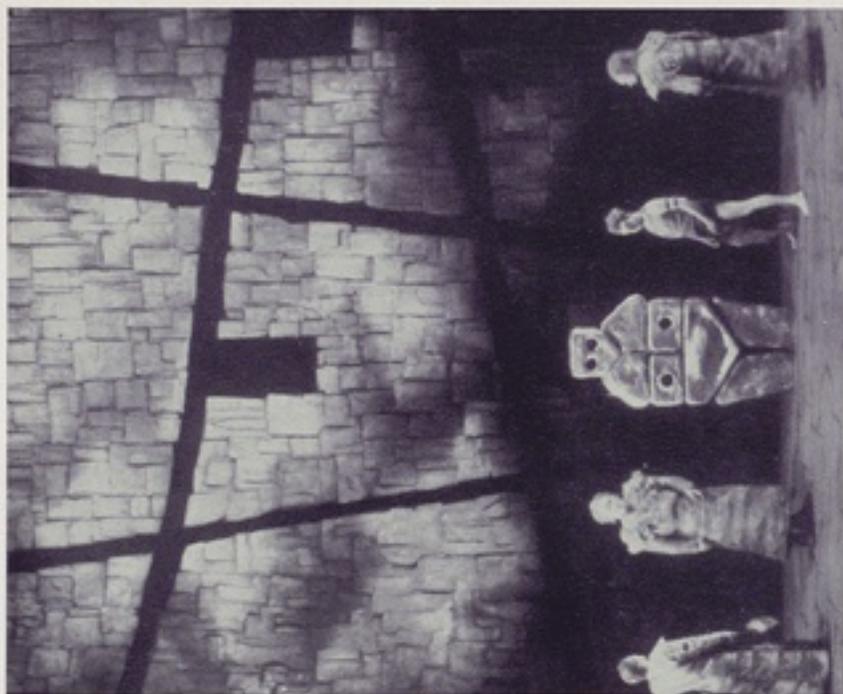
Perugia, a Gubbio e a Terni del Coro Accademico di Mosca, complesso tanto stupendo quanto sciupato in interpretazioni di brani di gusto inferiore di intonazione più o meno folcloristica.

Sotto la direzione di Trhlik s'è potuto così ascoltare, accanto alla *Cantata per la Pentecoste* e al *Magnificat* di Bach una delle composizioni più attese di questa Sagra: il *Requiem per Lumumba* di Dessau. L'opera è scritta per due narratori, un baritono e un soprano, un coro misto e un complesso strumentale abbastanza piccolo dotato tuttavia di una nutrita percussione. « Non si è voluta scrivere una "Passione in gloria di Lumumba", ma un'azione *Lumumba* — aveva avvertito l'autore —. E anch'io ho voluto che la mia musica riuscisse a scuotere i miei ascoltatori, a metterli in allarme, in una situazione più attiva che passiva. Il mio massimo vanto sarebbe che la mia musica trasformasse l'ascoltatore ». Con queste parole Dessau indicava la sua poetica e le dimensioni onde andava giudicato il suo *Requiem*. La cui validità va misurata nella capacità di imprimere i significati del testo a quel modo lapidario, clamorosamente evidente che è proprio della propaganda. Un tipo di comunicazione ideologica che rifiuta la mediazione della bella forma, proprio perché questa può trattenere su di sé l'attenzione estetica, distrarre dalla comprensione attiva che fonda il pieno valore dell'umana coscienza. Va da sé che l'andamento percussivo dell'opera di Dessau, i suoi forti contrasti dinamici ed espressivi ottenuti anche per mezzo di un abile trattamento del coro e dei solisti vocali mischianti di continuo il parlato col cantato, una loro forma peculiare la raggiungono. Ma è altrettanto vero ch'essa può essere sentita vitale, solo da chi non si è irrimediabilmente accomodato in un atteggiamento puramente contemplativo, o come si suol dire gastronomico.

Non occorre soffermarci sulle esecuzioni del *Messia* di Händel, del *Te Deum* di Verdi e del *Gloria* di Vivaldi, che sono lavori notissimi, altro che per riferire dell'eccellente interpretazione offertane da Ludevít Rajter, direttore del primo, e di



Una scena del balletto *Bugak* rappresentata all'VIII Festival dei Due Mondi dal New York City Ballet.



Una scena del *Rheingold* a Bayreuth.



Bruxelles: Laura Proenca e Maurice Béjart in *Erotica*.

quella prestigiosa degli ultimi due da parte di Claudio Abbado. Il quale insieme ha diretto il *Canto sospeso* di Nono, che a distanza di anni dalla sua finora unica apparizione italiana, a Venezia, si è confermato come uno dei classici della musica contemporanea, opera densa di commozone e di stimoli civili.

A conclusione della Sagra, infine, i complessi cecoslovacchi al gran completo si sono ritrovati nel Duomo di Perugia per eseguire due opere di rarissimo ascolto, e pertanto di acuto interesse: la *Cena degli Apostoli* per tre cori maschili e orchestra di Wagner, e il mastodontico *Te Deum* a tre cori con orchestra e organo concertanti di Berlioz. Bisogna dire che per la *Cena degli Apostoli* è sembrato abbastanza giustificato l'oblio in cui essa è caduta; non vi mancano le attitudini patetiche, i momenti di estasi mistica, persino gli scatti drammatici reperibili nell'opera tutta di Wagner, dal *Rienzi* al *Parsifal*, ma non vi manca neppure, anzi vi abbondano, la sua verbosità, dilungantesi specialmente nel lungo episodio introduttivo per soli cori a cappella, non riscattata dai caratteri più personali e cattivanti che abbiamo notato, emergenti so-

prattutto nel finale. Scusato invece unicamente dall'impegno richiesto dall'allestimento è l'abbandono in cui viene lasciato il *Te Deum* berlioziano. Per eseguirlo Berlioz asseriva di aver bisogno di due cori di cento coristi ognuno, e di un terzo coro di seicento bambini; inoltre di un'orchestra comprendente un centinaio di strumenti ad arco ed altrettanto di strumenti diversi, cui andava aggiunto l'organo. Non abbiamo contato quanti fossero esattamente nella cattedrale perugina gli esecutori; certo erano molti anche questa volta, e comunque bastevoli a ricreare la magnificenza di questo lavoro, nato proprio nel 1848, nel quale la solennità dell'intonazione sacra, la ricchezza polifonica, il contrapporsi delle masse sonore, nel dar corpo a un edificio musicale di monumentali proporzioni, vi infondono un'anima che non è solo il fervore dettato dal genere e dalla circostanza, ma è l'empito di uno spirito in cui ribollono i fermenti di un'epoca fatidica. Esecuzione anche questa di alto livello, diretta da Václav Smetacek, degno suggello di questa bellissima XX Sagra Musicale Umbra.

PIERO SANTI

## L'VIII Autunno Musicale Napoletano

Con la rappresentazione all'Auditorium flegreo dell'opera buffa in due quadri *Le Nozze per puntiglio* di Valentino Fioravanti, nella revisione di Terenzio Gargiulo, l'Autunno Musicale Napoletano ha ottenuto un nuovo successo nella sua continua ricerca di antiche opere degne di venir offerte al pubblico d'oggi. Un « recupero » meritevole di ogni elogio. La biblioteca del Conservatorio di S. Pietro a Majella può ancora rivelare, quindi, sorprendenti esemplari di una civiltà e di un gusto. Si sa, d'altra parte, che spesso la fortuna o l'oblio di un'opera sono dovuti all'estro del caso più che ad una rigorosa valutazione critica. Nato a Roma nel settembre del 1764 da padre « povero di beni di fortu-

na ma ricco di virtù » (come si legge in una curiosa autobiografia conservata nella Biblioteca Civica di Torino), il Fioravanti studiò a Napoli presso i Conservatori di Loreto, di S. Onofrio e della Pietà. Fu tra i maggiori esponenti dell'opera buffa napoletana ma coltivò anche il genere patetico, nel gusto del tardo Settecento francese, dirigendo poi a Roma la Cappella Giulia. La sua opera più nota, *Le Cantatrici villane*, venne ripresa al Teatro di corte di Caserta, nel 1951, con vivo successo.

L'opera *Le Nozze per puntiglio*, rappresentata per la prima volta al Teatro Nuovo di Napoli nel settembre del 1811, non manca di pagine di un certo interesse per il musicologo

e di autentica vitalità teatrale, nei modi dell'idillio cimariosiano e nell'asprigno umore popolare, ed è sempre notevole per la freschezza e la felicità di invenzione, il taglio sicuro della scena, le brillanti risorse di una comicità di sapore realistico che pure supera ogni limite dialettale. Nel corso dell'opera si nota peraltro qualche zona di stanchezza e ovviamente non c'è sottigliezza di nascoste emozioni, piuttosto un'insistenza su modi ormai stanchi della tradizione napoletana. Spesso la ricerca dell'effetto soffoca il respiro di alcune pagine e anche la stilizzazione dei caratteri è a volte convenzionale.

La vicenda ha per protagonista Carolina, una ragazza da marito per la quale il padre, Don Pancrazio, un tronfio borghese di provincia, sogna grossi partiti come il Gran Kan di Tartaria e che invece finirà per sposare uno squattrinato maestro di musica, Don Mazzone « mangiabiscrome ». Fra le pagine più felici ricordiamo il duetto di Carolina e Don Mazzone, il duetto di Don Mazzone e Don Forlibano, suo rivale in amore, e infine il quartetto « Che sorpresa, che dispetto... » di rara trasparenza pur nell'elaboratissima costruzione. Questa pagina basterebbe da sola a giustificare la ripresa dell'opera. Interessante per il suo « colore » patetico, da *pièce larmoyante*, la parte di Alberto, « giovane di studio » di Don Pancrazio.

L'opera ha trovato nel maestro Massimo Pradella un direttore scrupoloso e attento, con l'orchestra Scarlatti-Rai. All'esecuzione, scenicamente coordinati da una sorvegliatissima regia di Alessandro Brissoni, hanno partecipato con bel rilievo Angelica Tuccari, Edda Vincenzi, Alberta Valentini, Pietro Bottazzo, Paolo Montarsolo, Walter Alberti, Italo Tajo e Renzo Gonzales.

L'Autunno Musicale, giunto alla sua ottava edizione fra l'interesse crescente del pubblico e della critica, si è poi impegnato nell'allestimento di tre lavori piuttosto noti: *Der Jasager* di Brecht e Weill, *Una Favola di Andersen* di Veretti e Renard di Stravinski. Si andava così dall'aggressiva causticità del primo Stravinski ai modi freddamente polemici del *Lehrstück* brechtiano e

al singolare « rondismo » di un Veretti non ancora avvicinato alla scrittura dodecafonica. Ha diretto il maestro Luigi Colonna, regista Marco Visconti.

Nella gotica Chiesa di Santa Maria di Donna Regina, nel cuore di una antica Napoli ancora inviolata, il nuovo Coro Polifonico istituito a Roma dalla Rai e diretto da Nino Antonellini ha presentato un invitante programma di musiche della scuola napoletana: la *Messa per Innocenzo XIII* di A. Scarlatti, il *Salve Regina* in fa minore di Pergolesi e tre intensi *Responsori per il Venerdì Santo* di Carlo Gesualdo, trascritti da Guido Pannain. Il coro di Antonellini è un complesso di eccellente qualità stilistica: ci auguriamo di riascoltarlo presto. In un altro concerto, dopo le modeste *Bagatelle* di Pilati, il maestro Nino Sanzogni ha diretto uno *Stabat Mater* di Traetta già eseguito alla Settimana senese dello scorso anno e che non aggiunge molto, riconosciamolo, alla fama di questo grande musicista, soprattutto per l'estrema genericità dell'espressione religiosa. Invece la *Canzone dei ricordi* di Martucci, sensibile solista Elena Rizzieri, ci è sembrata ancora una volta opera fra le più significative del romanticismo musicale italiano. A proposito dello *Stabat* di Traetta il programma distribuito ai critici ignorava disinvoltamente il nome del revisore: il maestro Aldo Rocchi.

Quest'iniziativa della Rai risponde a precise finalità di organica diffusione della cultura (si pensi, per esempio, ai concerti dell'organista Luigi Ferdinando Tagliavini e del clavicembalista Gustav Leonhardt). Anche per la musica è oggi necessaria una rigorosa politica culturale: la ottava edizione dell'Autunno Musicale Napoletano, pur con alcune manchevolezze locali, ha offerto un buon esempio di serietà e di coerenza, destando nuovi interessi nel pubblico. L'importante è uscire dai limiti municipali e borbonici per proporre all'attenzione della critica nazionale quanto sopravvive, e quanto rinasce, di una grande tradizione musicale. Ma qui dovremmo aprire un più ampio discorso.

EDOARDO GUGLIELMI

## La XXII Settimana Musicale Senese

Si è svolta, dal 4 al 9 settembre, la XXII Settimana Musicale Senese, con un programma come di consueto articolato in più parti, o piuttosto rami o aspetti secondo fini e intenti particolari, uno dei quali ha per oggetto ricorrenze celebrative, gli altri, esumazioni o comunque esecuzioni d'opere poco conosciute appartenenti a vari generi dell'arte musicale; tra le quali non manca mai almeno una del campo teatrale, mentre le altre eran quest'anno di carattere sacro.

Era naturale che, tra le manifestazioni celebrative, una parte venisse dedicata, più o meno direttamente, a Dante; infatti, quale introduzione alla « Settimana » c'è stata il 3 settembre una conferenza di Raffaello Monterosso con audizioni musicali, sul tema *La musica nell'opera di Dante*, alla quale è seguita, la sera successiva — dopo un pomeriggio con saluti delle autorità, relazione del direttore artistico Mario Fabbri sulla scelta delle musiche, e orazione inaugurale di Giulio Confalonieri su Rossini e Perosi, due degli autori eseguiti durante la « Settimana » — un concerto di musica dei tempi di Dante (o all'incirca) eseguito dall'insieme vocale-strumentale « Musica antiqua » di Vienna diretto da René Clemencic; in programma, musiche di Hermann Contractus, di ultimi rappresentanti dell'arte trovadorica come Arnaut Daniel, Moniot d'Arras e Adam de la Halle, di altri dell'*Ars nova* come Andrea de Florentia, Donato de Florentia, Francesco Landino, Philippe de Vitry e Guillaume de Machaut, più vari anonimi. Per ricorrenze celebrative di musicisti c'è stato un concerto pianistico di Maurizio Pollini, con musiche di Sibelius, Dukas (entrambi nel centenario della nascita), Scriabin (cinquantenario della morte) e Béla Bartók (ventesimo della morte).

La maggior parte del programma era dedicata a Bartók, ciò che non poteva mancare di provocare espressioni di giudizi preferenziali, talvolta coi soliti riferimenti a superficiali

e generiche distinzioni stilistiche come la contrapposizione fra romanticismo e avanguardismo, e a ingiusto scapito degli altri musicisti eseguiti, specie d'uno di primo ordine come Dukas, che, si sa, non può essere adeguatamente rappresentato in un programma esclusivamente pianistico, ma s'impone pur sempre con la sua statura; del resto è evidente che in programmi celebrativi di questo genere le scelte sono piuttosto limitate, l'omogeneità e l'equilibrio di proporzioni non possono esser che cose estrinseche o relative. Il secondo concerto invece già presentava un interesse culturale più coerente, con programma composto di musica religiosa italiana del cinquecento, diviso in due parti ben distinte ma tuttavia non senza rapporto fra di loro: la prima dedicata a Francesco Corteccia, un autore particolarmente studiato da Mario Fabbri, il quale intanto ce ne ha fatto conoscere l'opera I, la *Passio secundum Joannem* per quartetto di voci pari e voce recitante.

L'esumazione è veramente importante in quanto mette in luce un musicista che viene così a integrare quel già noto e consistente gruppo di compositori italiani del primo cinquecento — quali specialmente Gaffurio, Francesco D'Ana, Spataro — significativi agli occhi dello storiografo a dimostrazione che sin d'allora esisteva nel nostro paese una sostanziosa fioritura di polifonia vocale sacra oltre che profana; appunto per questo, però, non diremo che questa prima opera del Corteccia possa ancora rivelarci quale isolato precursore e quale primo anello d'una catena che conduce — trattandosi d'un fiorentino — agli albori del melodramma, com'è stato detto trapelare dalle musiche profane dell'opera seconda; ché in questa *Passione* si deve piuttosto riconoscere l'espressione d'uno stile prepalestriniano non meno che previttoriano, di aurea semplicità polifonica e di senso religioso improntato a schietto e ingenuo arcaismo, sostanziato soprattutto d'omofonia

e di accordi consonanti; tratti del resto già ben visibili in altre composizioni polifoniche italiane di genere sacro del tempo, specie in quelle di Francesco d'Ana contenute in una raccolta petruciana del 1506 e riesumate dal Torchi, che son poi Mottetti pur essi rievocanti il racconto della Passione. Importante, certamente, la rivelazione d'un genere di Passione ove la musica è intercalata da parti semplicemente recitate in lingua volgare, da eseguirsi però fuori dallo stretto ufficio liturgico. L'opera è stata eseguita nella cripta della Basilica di S. Domenico; la parte musicale era affidata al Quartetto Polifonico Italiano diretto da Clemente Terni, la recitazione a Arnoldo Foà. Lo stesso complesso di Terni, poi, ha eseguito la seconda parte del programma contenente composizioni del Palestrina: Mottetti, Preghiere alla Vergine, brani del *Magnificat*, i famosi *Impropria* accompagnati dall'inno *Crux fidelis*. A prescindere dal fatto che questa parte, non avendo carattere di novità d'esecuzione, è rimasta quasi un po' in ombra rispetto alla prima — questo, s'intende, agli occhi di osservatori superficiali; quasi si trattasse di cose ormai conosciute, il che è ben lungi dalla verità — qualche riserva dobbiamo fare circa la esecuzione degli *Impropria* per voci pari, cosa del resto non sfuggita allo stesso Terni, se, da quello scrupoloso studioso e interprete che è, ha sentito il bisogno di indicare ciò, nel programma, come una sua trascrizione. La riserva, già suggerita dal carattere e dallo spirito della composizione stessa, che implica l'esigenza di voci più chiare che quelle virili e, almeno a tratti, dell'integrazione del coro, ci è confermata dall'osservazione della struttura polifonica del pezzo, ov'è un'estensione che esula, sia pur di poco, dai confini d'un quartetto di voci pari, e dalle stesse stesure originali del noto Codice lateranense, ove troviamo non solo le indicazioni di *Cantus*, *Altus*, *Tenor*, *Bassus*, ma, come osservò il Casimiri, nell'autografo i nomi di cantori delle voci corrispondenti a quelle estensioni, e in una copia del tem-

po l'espressione *Alius chorus* alternamente applicata a gruppi di voci, che indica evidentemente una esecuzione parzialmente corale. Ed ecco apparire, alla terza serata, nel Teatro dei Rinnovati, ciò che sempre vale un po' come il *clou* della Settimana Senese, cioè la riesumazione operistica: s'è trattato questa volta di un'opera giovanile di Rossini, *L'Equivoco stravagante*, seconda nell'ordine delle opere del pesarese, eseguita l'anno dopo la prima — *La Cambiale di matrimonio* — ossia nel 1811, per sole tre serate, poi fatta scomparire dalla circolazione per motivi di censura riguardanti il libretto di Gaetano Cappari. A parte lo stupore che desta l'opera d'un diciannovenne quando reca segni evidenti d'una personalità geniale, non ci sentiamo questa volta di condividere l'ammirazione incondizionata, o quasi, di buona parte della critica, accompagnata da sdegno per l'operato della censura del tempo, come apparisse ispirato a moralismo ipocrita o bacchettoneria che dir si voglia. Non vogliamo con questo mancar di comprensione verso l'entusiasmo di chi trae dall'oscurità un'opera del passato, specie quando dovuta alla penna di un simile autore. Ma per chi osserva con sguardo più distaccato, non è il caso di lasciarsi trarre, per reazione verso un atteggiamento ove il senso estetico era commisto a scrupolo morale, a disconoscere quanto in esso potesse essere giustificato cioè, riguardo al soggetto, il disgusto per una buffoneria fatta di sottintesi e doppi sensi o di scoperta trivialità — e triviale è già il motivo fondamentale dell'*equivoco* — o al più di battute di spirito che, quando pur vivaci, sono ben lungi dall'aver vere virtù artistiche o almeno stimolatrici d'ispirazione musicale: in quanto poi alla musica, l'impressione ch'essa, pur confermando le qualità dell'autore già evidenti nella *Cambiale di matrimonio*, non portasse rispetto a quell'opera grandi elementi di novità o di progresso. Cosa diceva, in verità, la recensione d'allora? Che un musicista, per geniale che fosse, difficilmente poteva

esser ispirato da un libretto simile — e di questo siamo convinti, con buona pace di chi afferma, fraintendendo Croce, che da un contenuto scipito possa nascere un capolavoro —; che Rossini s'era ancora dimostrato un « giovine pieno d'estro » e che molte cose erano state dal pubblico ammirate e applaudite, ma che, in sostanza, lo si consigliava a scegliere altro genere di soggetti. A tale giudizio d'insieme ci sentiamo di sottoscrivere senza riserve: del resto, a guardar la cosa nell'aspetto storico, si dovrebbe riconoscere che per Rossini quella specie di lezione fu salutare e lo spinse a volgersi man mano ad altre fonti d'ispirazione, chechè si voglia pensare dei libretti da esse derivati: mentre se quest'opera avesse avuto maggior successo, egli avrebbe potuto sviarsi scivolando verso un equivoco gusto di farsa musicale. Ciò posto, v'è da riconoscere di buon grado la gradevolezza di quelle pagine ove malgrado il libretto la fantasia del compositore riesce a ravvivarsi, ove c'è come un principio di trasfigurazione musicale che può a tratti dar serietà a situazioni che di per sé non ne hanno — a tratti diciamo, ma non nell'insieme —; così, ad esempio, nelle scene di gelosia e pietà amorosa del secondo atto, ove toni quasi belliniani trapassano quasi insensibilmente a fuoco rossiniano; e di buon grado si prende atto del nascere di germi dell'espressione dell'opera italiana ottocentesca, sia in elementi vocali che strumentali, di impronta nuova rispetto al secolo precedente. L'esecuzione dell'opera — in edizione curata dal Frazzi — era diretta da Alberto Zedda, avendo ad interpreti vocali Margherita Rinaldi, Elena Barcis, Pietro Bottazzo, Florindo Andreolli, Carlo Badioli, Paolo Pedani. Infine si è avuta nella Basilica di S. Domenico un'esecuzione dell'oratorio di Perosi *La Strage degli innocenti* per la prima volta fatto riscoltare dopo il 1905: ripresa assai interessante, oltre che opportuna e doverosa; ch'è l'opera sta degnamente a livello delle altre del genere

più conosciute dell'autore. I caratteri stilistici ed espressivi d'insieme non sono nuovi rispetto alle principali fra quelle — la *Passione*, la *Trasfigurazione* e le due *Resurrezioni* —, ma non per ciò si tratta di mera ripetizione o ricalco; e se nella prima parte si ha l'impressione che l'ispirazione perosiana sia un po' troppo gravata di accenti wagneriani, nella seconda invece essa si ravviva e si libera, sì che la fantasia dell'autore, sempre sostenuta da austero senso di fede religiosa, riesce a rievocazioni d'inequivocabile calore espressivo, sia in quadri mosi sino a tempestosa drammaticità che in abbandoni lirici estaticamente commossi; i quali diversi e contrastanti toni si fondono armoniosamente, culminando nel finale ove la fuga mirabilmente accesa si placa in una progressione discendente che trae veramente gli animi in una luce di redentrice poesia. L'esecuzione era diretta da Hermann Scherchen, il quale ormai non può sottrarsi alla consuetudine di colorire a scatti, allo stile cioè d'un dinamismo novecentistico che la dedizione incondizionata alle tendenze dette d'avanguardia ha infuso in lui come una seconda natura, sì da farglielo applicare anche ad opere di ispirazione che non vi si adatta, il che rende le sue interpretazioni di oggi ben diverse da quelle che ben ricordiamo, ormai di trenta o quarant'anni fa. Interpreti vocali Giuliana Matteini, Flora Rafanelli, Amilcare Blaffard, Dino Dondi, Franco Ventriglia. Come di consueto, anche quest'anno, ad integrazione e illustrazione delle esecuzioni della « Settimana », è apparso un numero unico del periodico « Chigiana » con scritti in parte sugli autori eseguiti, in parte su altri musicisti di cui ricorrono anniversari, in parte a Dante. Appaiono così, dopo un'introduzione del Conte Guido Chigi Saracini, padre dell'istituzione senese, articoli distinti, come dal più al meno negli anni passati, in due serie, una che va sotto il nome di « celebrazioni » e un'altra sotto quello di « studi ».

FABIO FANO

## La musica alla Pro Civitate Christiana di Assisi

Dal 24 al 30 agosto ha luogo tradizionalmente il grande Corso di Studi Teologici della Pro Civitate Christiana, durante il quale personalità eminenti della chiesa e della cultura svolgono gli argomenti di un tema fondamentale, che quest'anno volgeva intorno al peccato.

La musica, con le sue manifestazioni concertistiche e, in qualche modo, teatrali, sottolinea la festa maggiore di fine estate. Anche in quest'arte la Pro Civitate Christiana sembra voler fare il punto di un rinnovamento dell'oratorio, del concerto sacro, dei nuovi orizzonti che si aprono alla sonorità dell'ambiente sacro; e per questo esiste nella Cittadella la più ampia documentazione nella grande discoteca di musica sacra, unica, credo, nel suo genere, che raccoglie tutto lo scibile sonoro religioso in senso lato; vi rientra qualunque cosa musicale che abbia, anche se teatrale e persino non cristiana, un'intenzione sacra. E poi noto che fino a due anni or sono la Pro Civitate Christiana abbia promosso annualmente la composizione d'un nuovo oratorio, che veniva eseguito a fine estate nel vastissimo e suggestivo anfiteatro della Cittadella.

Quest'anno tuttavia la tradizione non è stata ripresa. Ma è stata vantaggiosamente sostituita con due concerti sacri d'alta importanza, di cui merita parlare. Il primo era affidato alla direzione di Goffredo Petrassi, che presentava, con l'Orchestra Sinfonica di Roma e il Coro dei Cantori Romani diretto da Giulio Sani, il *Salmo IX*, famoso per l'eloquenza barocca e romana della prima maniera del maestro, e il *Concerto V* per orchestra, che risale appena al 1957. In un'intervista interessante, Leonardo Pinzauti ha interpellato pubblicamente il compositore intorno alle intenzioni di questa presentazione. Era stato richiesto a Petrassi un contributo di musica che celebrasse il divino, e che d'altronde esprimesse in qualche modo il senso d'angoscia del peccato. Il *Concerto V* rispondeva a

questa seconda volontà, perchè fu composto dall'autore negli angosciosi e allucinanti modi atonali dodecafonici in un momento di particolare dolore e appesantimento angoscioso dell'animo. È stata, con molto successo, la manifestazione più attesa e nuova del Corso.

L'altro concerto è stato quello che presentava estreme composizioni musicali di Giorgio Federico Ghedini, veri canti del cigno del grande musicista scomparso, di cui la manifestazione, diretta da Pietro Argento con la medesima orchestra e lo stesso Coro, era insieme una celebrazione e una commemorazione. La *Lectio Jeremiae Prophetarum* non è l'ultima cosa di Ghedini, ma è già una voce flebile e dolorosa levata con sguardo presago verso il dolore della creatura e l'ultima ora della vita. Ma il *Credo di Perugia* è veramente l'ultima parola del compositore, che vi trova accenti di estrema sincerità e purezza imperitura, che toccano la più intima verità dell'uomo.

Quantunque non puramente musicale, ma quasi un *musical* popolare la cosa più singolare presentata durante la settimana è stato lo spettacolo negro, venuto da New York, *Trumpets of the Lord*, canti e sermoni di James Weldon Johnson, una specie di spettacolo di varietà in cui tre reverendi raccontano fatti salienti dell'Antico e del Nuovo Testamento in forma poeticamente immaginosa al popolo di un villaggio, che si emoziona, leva commenti di giubilo o di terrore, e, attraverso un'immedesimazione collettiva, rende sensibili le grandi tragedie del libro sacro. Così che le donne e gli uomini (eccellenti artisti) finiscono per creare un piacevolissimo *musical*, nel quale la religione è interpretata ritmicamente secondo gli spiriti animali di una prima infanzia umana. Lo spettacolo diretto da Lex Monson, con adattamenti musicali di canzoni varie di Vinnette Carroll, accompagnato dal pianista Dennis Wiley, finisce per apparire una cosa molto vitale e interessante, a suo

modo, di alta perfezione artistica, e trascinare nel suo ritmo affascinante e inconsueto ogni genere di spettatore. È certamente una creazione notevolissima, un ritorno della religione testamentaria e della musicalità popolare alle origini ancestrali sotto la maschera e le forme di canzone dei tempi nostri.

Una serata molto bella di danze è stata quella di *Parabole e Incontri*, presentati con molta fantasia di costumi e coreografie dai balletti di Susanna Egri, con l'ottima, agile partecipazione di Giancarlo Vantaggio, e testi letti da Carlo d'Angelo.

GIULIO COGNI

## L'VIII Festival dei Due Mondi: quasi un Festival del Balletto

Quest'anno il Festival dei Due Mondi ha rischiato di diventare un Festival del Balletto: una fortunata combinazione di alcune manifestazioni dedicate alla danza. Gli incontentabili per sistema avranno arriccio il naso. In questo indirizzo si suole ravvisare non solo un accresciuto interesse per il balletto ma le stesse ragioni insite in una particolare forma di spettacolo che rappresenta, secondo taluni, l'arte lirica del nostro tempo e, secondo altri, serve a chiarire i problemi figurativi delle arti.

Ha aperto l'ottava edizione spoletina il Balletto del Teatro Statale di Stoccarda. Stoccarda, nel passato, non è stata insensibile al fascino del balletto. Proprio nel Settecento il duca Carlo Eugenio fece del Württemberg un centro fiorente della danza, chiamando alla sua corte Noverre che nel 1760 divenne « maître de ballet » di un numeroso corpo di ballo (un centinaio di ballerini) alla testa del quale primeggiò Gaetano Vestris. Qualcosa di questo splendore, di questo fasto coreutico (protrattosi per lo meno sino a Maria Taglioni) sembra aleggiare intorno al complesso di Stoccarda d'oggi. Il richiamo a maestri e danzatori di varie nazionalità dalla danzatrice Marcia Haydée, brasiliana, a John Cranko, coreografo proveniente dal « Sadler's Wells » britannico, e a molti altri stranieri, ci riporta al particolare gusto di una piccola corte e di un sovrano mecenate. Nonostante questa eterogenea geografia coreografica, il Balletto di Stoccar-

da non riesce a togliere l'impressione di una certa pesantezza di pretta marca tedesca. Nei costumi come nella scenografia (di Jürgen Rose) del *Romeo e Giulietta* di Prokofiev, grande ballo neoromantico sulla scia di quelli ciaikovskiani fine Ottocento, nell'impianto « made in Germany » con strani addentellati pittorici di derivazione fiamminga, si tratta di uno spettacolo preparato con molta cura e la serietà indispensabili a queste imprese ma, come si diceva, non alieno da una diffusa grevazza. Evidentemente Cranko si è uniformato all'ambiente o l'ambiente lo ha sopraffatto. Fra le molte edizioni che si conoscono di questo balletto sia nel mondo occidentale che in quello orientale (e qui domina sovrana la creazione di Lavrovski per il Kirov di Leningrado dapprima, per il Bolscioi di Mosca poi, interprete Galina Ulanova) una predilezione particolare gode presso il pubblico britannico. Ashton lo ha composto per il Teatro dell'Opera di Copenhagen e Kenneth Mac Millan ne ha apprestato per il Royal Ballet, proprio quest'anno, un'edizione smagliante ed esemplare a detta dei meglio informati, non solo con la prestigiosa coppia Fonteyn-Nureyev ma con una distribuzione così ricca da poter contare su altre tre coppie così composte: Seymour-Gable, Park-Mac Leary, Sibley-Dowell e già successo e fama hanno varcato l'Atlantico per approdare ai fastigi del Metropolitan. In Italia non è popolare anche se due coreografi, in due differenti edizioni: Rodrigues e

Cranko, l'abbiano allestito alla Scala che lo ha poi mandato in giro. Per essere popolare ha tutti i requisiti, ma si sa quanto sia stentata da noi la strada che conduce alla danza e quanto difficile la vita del balletto. Ecco, in Germania, paese non particolarmente sensibile alle cadenze e ai sospiri della danza accademica, si nota un risveglio e un movimento suggeriti magari da coreografi ed artisti non precisamente tedeschi e di provenienze disparate, ma da Amburgo a Colonia a Monaco, dai grandi ai piccoli centri, ognuno ha il suo complesso efficiente e i suoi spettacoli, e, ciò che più conta, una continuità di rappresentazioni. Cranko a Stoccarda la fa un po' da padrone (basta sfogliare il programma) con il pericolo evidente di una uniformità nella stesura e nello stile dei balletti proposti. Qui Cranko, solitamente geniale, esuberante ed estroso, oscilla fra un melodrammatismo di maniera ed un realismo un po' ovvio. L'atmosfera solo di rado si lirizza, la dolcezza patetica non vi alligna e Prokofiev resta a se stesso senza una interpretazione adeguata. Abile nelle scene di massa (i balli, le zuffe, i duelli, il gran carnevale) la costruzione perde quota ed è debole nelle scene più intime, nei passi a due dove il dramma, restringendosi, palpita d'amore e di morte. Proprio qui la tensione si allenta e il patos pure, per non parlare della poesia che non si libra sulle ali dei celebri duetti degli amanti. Esecuzione stupenda. Ottimi i danzatori: Marcia Haydée, ideale Giulietta con trasparenze di volo e di intensità espressiva veramente preziose (come lo è del pari Ana Cardus, interprete della seconda distribuzione), Ray Barra che divide con Richard Cragun il ruolo di Romeo, ma soprattutto Egon Madsen, che non ha smentito la giusta fama della sua scuola che è quella danese, un Mercuzio tutto pervaso dal fuoco dell'ardore giovanile e dell'orgoglio rintuzzato. Purtroppo scarsi sono apparsi i valori orchestrali. Siamo alla presenza di un balletto nel quale la musica ha la sua fondamentale importanza. Da Monteverdi a Bartók esiste tutta una letteratura musicale ballettistica nella quale non si può sottacere il peso

determinante e decisivo della musica. Gran parte delle musiche migliori del nostro secolo appartengono a questa forma di teatro in musica. Prokofiev grandeggia di tanto in questo movimento per cui non è possibile toglierli il merito di un rinverdimento del « gran ballo » sinfonico iniziato da Viganò coreografo in unione a Beethoven per *Le Creature di Prometeo*.

Di un'altra grande musica constava il secondo spettacolo coreografico, anzi direi che *L'Histoire du soldat* vive oggi esclusivamente per la sua musica. Quest'operina del primo Stravinski (reca la data del '18) lo è proprio soltanto per la sua durata perchè di capolavoro si tratta nella sua sostanza propriamente musicale tanto ricca quanto modesto è il volume sonoro. Jerome Robbins, produttore dello spettacolo, ha trasmesso a Lee Theodore suggerimenti ed idee (quanto è dell'uno e quanto dell'altra?) costruendo una danza della principessa splendida di umorismo ed inventiva. Ma tutta la regia è molto buona anche se non riesce a nascondere un'aria « yankee ». *L'Histoire du soldat* è un classico ormai non solo fra le composizioni di Stravinski ma anche nella produzione musicale degli ultimi cinquant'anni. Non si potrebbe dire altrettanto nel campo del balletto (come un classico è *Petruska*) perchè ogni volta il regista ha il compito di ricrearlo. Robbins ne ha fatto una nuova invenzione pur mantenendo lo spirito tra amaro e caustico del celebre testo; fa entrare in maniera grottesca i sette strumentisti vestiti da soldati, ognuno con qualche guaio per sé: le gambe e la testa fasciate, le stampelle... Alla fine soldato e diavolo spariscono nella fossa dell'orchestra in una nuvola rossa di fumo. Un attrezzo sta reca gli elementi necessari all'azione, la quale si svolge in modo clownesco proprio come un teatro ambulante come lo avevano vagheggiato gli autori durante l'insicurezza e l'instabilità della prima guerra mondiale. Ramuz è un poco sacrificato; si direbbe che il suo spirito si dissolva proprio perchè il testo è tradotto in inglese. Esecuzione musicale eccellente dovuta alla direzione di un giovanissimo, fresco

di ottimi studi: Edo De Waart. Il soldato è Ian Tucker, il Diavolo: J. C. McCord, la Principessa: Erin Martin, il Narratore: Darryl Hickman, l'Attrezzista: Alan Johnson. Lo spettacolo del complesso folcloristico « Kolo » di Belgrado non è stato cosa nuova trattandosi di un ritorno, del resto alquanto spaesato come sempre avviene ogni volta che la danza popolare si trasferisce dai luoghi aperti alle tavole di un palcoscenico. Ma se è vero che « Kolo » significa cerchio ed il cerchio è la figura prima della danza presso i primitivi e se a questa figurazione spesso ricorrono i danzatori jugoslavi, se da radici che si affondano robuste nel folclore nazionale parte tutto il patrimonio coreutico, si spiega non solo la bravura del gruppo ma anche la tradizione su cui si basa la danza di quel paese.

Le tre composizioni di Britten, Debussy, Pound raggruppate sotto la denominazione di « Rarità musicali » hanno formato lo spettacolo più raffinato del Festival. *Abramo e Isacco* è una cantata per voce bianca, tenore e pianoforte con un testo dal *The Chester miracle play* e una musica di Britten piena di candore e semplicità come sa scriverla l'autore del *Ceremony of Carols*. Interpreti: Herbert Handt (Abramo) e il piccolo Lorenzo Muti (Isacco). Regia di Rhoda Levine.

Al coreografo John Butler è toccato il commento visivo delle *Chansons de Bilitis*, testo di Pierre Louys, musica di Claude Debussy, una versione di quelle composizioni per canto e pianoforte ritrovata da Pierre Boulez, scritta per voce recitante, due arpe, due flauti e celesta, ancora inedita. Vera Zorina recitava e mimava Bilitis, Carmen De Lavallade era la « Bien-aimée ». Entrambe con grande gusto, fluttuanti fra i veli dei quali le avevano vestite Veniero Colasanti e John Moore, hanno raccontato la patetica storia di un amore saffico.

*Le Testament* su testo di François Villon, musica di Ezra Pound, plastico scenografico dello scultore Nino Franchina, è un lavoro molto interessante nel quale tutta la tensione drammatica del testo poetico si risolve in termini di danza, « un tragico paesaggio di passione e mor-

te, episodico, ineluttabile ». Villon (Ray Barra) rivive la propria vita, le avventure, il suo mondo. Carmen De Lavallade ha dato un altro splendido saggio delle sue doti plastiche e gli italiani Gian Carlo Vantaggio e Antonietta Daviso, Giuseppe Carbone oltre a Fernando Lizundia si sono fatti molto onore dando prova di un'ottima preparazione.

Magnifica realtà sempre quella offerta dal New York City Ballet diretto e voluto da George Balanchine grazie alla generosa e squisita complicità di Lincoln Kirstein, scrittore, critico di danza, organizzatore fervente ed appassionato, fra i principali artefici del balletto americano. Grazie a lui si è riusciti a creare in America una tradizione coreutica di cui quella nazione era sprovvista innestando sulla purezza della disciplina classica (scuola russa) uno dei gusti moderni più elevati. Il vivaio della compagnia, allontanatisi alcuni elementi, offre sempre nuovi e freschi apporti. I nomi di Suzanne Farrell, Mimi Paul, Gloria Govrin, Patricia McBride, Suki Schorer, Edward Villella, Anthony Blum, Kent Stowell, Conrad Ludlow, sono le gradite sorprese del nuovo incontro con il gruppo di Balanchine. Come in un allevamento, egli suole trattare i suoi ballerini da puledri di razza e nessuno potrebbe contestare che quella dei danzatori sia una razza a sé stante. Ci troviamo di fronte all'alta scuola e sulle doti tecniche, spesso sbalorditive, non si saprebbe obiettare. Sulla scelta dei balletti invece c'è qualcosa da dire. Avremmo rinunciato ai facili pezzi recati evidentemente per soddisfare al gusto più corrente ma nemmeno non si vorrebbe prendere troppo sul serio *Western symphony* che è del 1954 e del quale s'è lamentato qualche critico. E' una stilizzazione « western » fatta con grande abilità come tutto Balanchine ma non paragonabile a *Rodeo* della De Mille che ha pretese d'ambiente e di folclore. Così lasciamo *Stars and stripes* (Sousa-Kay) e anche la *Tarantella* (Gottschalk-Kay) per avvicinarci a *Il Figliuolo prodigo*, atteso da tempo (è del 1929 e venne rielaborato nel 1950) sulla partitura di Prokofiev con il « décor » di Rouault e la coreografia plastica come un bassori-

lievo etrusco, anello di congiunzione fra l'espressionismo di un Massine memore del Lambranzi, avvertibile nelle danze di gruppo, e il neoclassicismo del suo autore più evidente nei « passi a due ». È stato danzato con slancio dionisiaco da Edward Villella ma anche con struggente trasporto nella scena finale, quando strisciando esausto ai piedi del padre ne riceve il perdono e viene accolto, come un bambino, nel suo amplesso. Una Sirena degna della migliore tradizione è Patricia Neary, tagliente come una lama. *Agon* è certamente uno dei balletti « perfetti » del nostro tempo. Dopo *Quattro temperamenti* la letteratura balanchiniana si è arricchita di un gioiello del più puro modernismo. Stravinski lo compose alla maniera di una partitura seriale nel 1957 interpretando danze antiche francesi del Seicento ma senza alcun preciso intento di trasposizione visiva o storica o stilistica. Gli spiriti di Domenichino da Piacenza, Antonio Cornazano, Guglielmo Ebreo hanno certamente sorriso a Balanchine ma con quale sapienza grafica, con quale eleganza egli ha ironizzato su quell'aulica traccia. Non si sarebbe proprio immaginato che dopo i *Quattro temperamenti* Balanchine sarebbe andato oltre e tanto lontano nel « movimento » tracciando linee e figure che ci riportano agli spazi infiniti della nostra epoca. Infine, solo un coreografo come lui avrebbe potuto penetrare l'irto frastuono stravinskiano (si pensi alla ricorrente forma di « canone » e alle entrate dei vari attacchi vicine di mezza battute le une alle altre per cui il succedersi dei temi genera un effetto straordinario di gioco imitativo) e solo un gruppo come quello diretto da lui avrebbe potuto interpretarlo. Suzanne Farrell, nuova creatura balanchiniana, sinuosa come una liana, ventenne, serena come una aurora boreale, un miracolo di purezza tecnica e il negro Arthur Mitchell si fondono meravigliosamente nel contrasto delle opposte figure.

*Bugaku* è l'altro balletto che ci ha entusiasmato. Si basa su due contaminazioni felici: una è di natura musicale ed è dovuta al compositore Toshiro Mayuzumi che ha strumen-

tato alla maniera occidentale un pezzo della musica di corte giapponese (*Bugaku*) e l'altra risiede nelle sovrastrutture figurative di chiara derivazione nipponica sulla tecnica accademica. Ebbene, mai si era assistito in scena a tanta purezza erotica in un rituale di nozze. La svestizione della sposa, l'accoppiamento e la danza dell'imeneo ci hanno risospinto ad un senso magico quasi perduto grazie all'arte di Mimi Paul, viso impassibile in un corpo espressivissimo, di Arthur Mitchell, delle quattro coppie, degli splendidi costumi di Karinska e del dispositivo scenico con le luci di David Hays. Ancora un saggio di balletto neoromantico ed è il già noto *Allegro brillante* sulla musica di Ciaikovski, danzato con la freschezza dei giorni migliori da Melissa Hayden e André Prokovski.

Balanchine continua a parlare il « dolcissimo idioma » della danza accademica. A questo vocabolario, materiato e sublimato nel corso dei secoli, Balanchine ha aggiunto tutti i neologismi di cui erano capaci la sua inventiva e la sua ispirazione. Ne è venuta fuori una tavolozza quanto mai ricca nella quale pare che i grandi spiriti del passato lo assistano ora nella purezza del linguaggio (Dante), ora in quella geometrica delle forme (Cartesio) o nell'altra perfetta della musica (Mozart). La lingua di Dante non è più quella che si parla o si scrive oggi ma la si venera. Balanchine ha una venerazione per il balletto classico e sopra vi ha costruito un edificio imponente di poetica eloquenza dove grammatica e sintassi concorrono alla logica astratta di racconti non raccontati estremamente significativi. Egli è davvero il poeta della danza di oggi vuoi che si riallacci alla tradizione o la superi in intellettualistici atteggiamenti. Inoltre, addossando tutta l'importanza di un balletto sulla struttura dello schema coreografico, non ha fatto che ampliare le possibilità della coreografia. Ritto, in pieno secolo ventesimo, varcati i sessant'anni, ci addita il nobilissimo esempio di un grande contemporaneo, di uno dei pochi indiscutibili talenti di oggi nel mondo, il quale ha creato alcuni capolavori che restano fra le meraviglie della

nostra età. Questa la sua lezione! Per cui, alla fine, ringraziamo Spoleto e il suo Festival. Ma un madrigale di riconoscenza va indirizzato a Gian Carlo Menotti, lui che ha

composto il suo affidandolo alla danza e creando un capolavoro: *L'Unicorno, la Gorgona e la Manticora*.

ALBERTO TESTA

## Il Festival di Salisburgo

Con una breve, quanto concettosa, prolusione di Gabriel Marcel — che, addentrandosi in cose difficili, spaziò dallo *Strukturraum* di Cassirer all'esistenzialismo di Heidegger, per concludere che la musica s'ha da definire *la patria dell'anima* — ha preso quest'anno agurale avvio il Festival di Salisburgo. I cui poli di attrazione — riprendendosi nelle edizioni degli anni passati *Elektra* e *Arianna a Nasso*, *Così fan tutte* e *Macbeth* — si individuavano nei nuovi allestimenti di *Boris Godunov*, direttore e regista Herbert von Karajan, e del *Ratto dal serraglio*, diretto da Zubin Mehta, nella regia di Giorgio Strehler.

Usufruito a tutta apertura, il palcoscenico del nuovo Festspielhaus, smisuratamente dilatato in senso orizzontale, induceva von Karajan a traguardi marcatamente spettacolari, come in una vistosa proiezione panoramica su schermo *cinemascope*; ne beneficiavano la grande scena dell'incoronazione e i quadri della foresta e del castello, ma insieme si disperdevano nella vastità incongrua altre essenziali prospettive del *Boris*: quelle, ad esempio, della cella di Pimen e dell'osteria presso la frontiera lituana. La monocroma e solenne cupezza delle scene di Günther Schneider-Siemssen e il vigilato uso delle luci trattenevano tuttavia von Karajan regista sulle soglie dell'oleografia; ma le lusinghe spettacolari non trattenevano von Karajan direttore dall'inserire, nell'incoronazione, un fragoroso scampanio, registrato *dal vivo* in un campanile di Vienna, e diffuso con prepotenza nella sala, a mezzo di altoparlanti stereofonici a tutto volume. Ancora una volta, del resto, imperiosa e fluida la direzione di von Karajan, ai cui ordini agiva un *cast*

variopinto per nazionalità (il *Boris* era eseguito in lingua russa, nella versione orchestrale di Rimski-Korsakov) quanto omogeneo nello stile: cantanti austriaci, tedeschi, russi, croati, bulgari e greci, fra i quali, intorno al possente protagonista Ghiaurov, spiccavano la Jurinac e Usunov. Alle pressanti esigenze corali dello spartito mussorgskiano corrispondevano, esemplarmente, le congiunte formazioni delle Opere di Stato di Vienna e di Zagabria e del coro del festival, istruite da Walter Hagen-Kroll.

Con acuto interesse, non scevro da qualche preoccupazione, era atteso l'esordio salisburghese di Giorgio Strehler, chiamato a mettere in scena nella città mozartiana, con il concorso dello scenografo Luciano Damiani, *Il Ratto dal serraglio*. Dal Festival d'Olanda erano giunte infatti allarmanti notizie sulla contesa scoppiata lassù, per il *Don Giovanni*, fra il direttore Giulini e un regista di scuola strehleriana, Virginio Puecher, che si era avvalso, per giunta, delle scene dello stesso Damiani. Gelosa custode delle tradizioni mozartiane, Salisburgo temeva di veder apparire al vecchio Festspielhaus un'opera del grande concittadino in chiave espressionista, o surrealista, o brechtiana. Ingiustificati allarmi: Strehler ha vinto da gran signore la sua battaglia, realizzando un *Ratto dal serraglio* misurato e sottile, imprimendo alla recitazione un aristocratico ritmo, riecheggiante gli spiriti dell'aurea tradizione goldoniana, punteggiata da qualche richiamo al balletto di Diaghilev. Illuminate durante la recitazione parlata, le figure degli interpreti erano invece lasciate in piena ombra nelle pagine cantate, e si stagliavano a guisa di *silhouette* sul costante gri-

gio-perla dell'orizzonte marino, evocato a sfondo delle essenziali, preziose scene di Damiani.

Non minori i pregi dell'esecuzione musicale, che ha disvelato nel giovane maestro indiano Zubin Mehta un direttore di sensibilità acutissima nel cimento con la disarmante semplicità mozartiana; e che ha riaffermato la congeniale risonanza con la vocalità e con lo stile di Mozart di un gruppo di celebrati cantanti, quali Anneliese Rothenberger, la mulatta Reri Grist, Fritz Wunderlich, Gerhard Unger e Fernando Corena. Alla ricorrente rassegna dei capolavori, il Festival di Salisburgo suole spesso affiancare qualche minore opera mozartiana: l'anno scorso il Lucio Silla, stavolta *La Finta giardiniera*, scritta nel 1774 su libretto di Ranieri de' Calzabigi. Ma di un Calzabigi lontano dagli aulici lineamenti del collaboratore di Gluck, ed ormeggiante invece le goldoniane trasposizioni del mondo pittoresco delle maschere: in particolare la *Pamela* e la conseguente *Buona figliola*, furoreggianti allora sulle scene di prosa e d'opera di tutta Europa.

Sorprende, nella *Finta giardiniera*, la padronanza dei mezzi espressivi acquisita dal diciottenne musicista, sulla traccia dei maestri dell'opera buffa italiana; ma vi sono ancora i chiari presagi della ventura, indefinibile, prodigiosa melanconia mozartiana. Nel rifacimento operato

## Il Festival di Bayreuth

Il rito di Bayreuth è come una settimana santa: vi si torna quasi per magnetica impossibilità a sottrarsi al suo richiamo. Non c'è dubbio che l'idea del sacro festival ha creato ormai una tradizione, che è come una religione che ha i suoi fedeli e, insensibilmente, forma i suoi riti. La settimana, che i fedeli si recano ogni anno a vivere a Bayreuth, è proprio santa, come abbiamo detto. Le rappresentazioni cominciano quasi tutte alle quattro del pomeriggio; ma già alle tre quasi tutti sono pre-

da Bernhard Paumgartner sull'edizione tedesca (*Die Gärtnerin aus Liebe*) l'opera è stata eseguita, con semplici apprestamenti scenici, nel cortile della Residenza, oppure, infierendo il maltempo, nell'attigua *Carabinieriisaal*: misurato direttore Bernhard Conz, coadiuvato da buoni interpreti, in gran parte anglosassoni, più i nostri Cesare Curzi e Graziella Sciutti.

Nei trentasette giorni della sua operosa attività, il festival primogenito ha inoltre offerto gran copia di spettacoli drammatici, di concerti sinfonici e da camera, di *Liederabende*, di *Matinées*. Da rilevare i tre concerti della Staatskapelle di Dresda, il ciclo dedicato alla memoria di Anton von Webern, la partecipazione di Arturo Benedetti-Michelangioli e di Claudio Abbado, ammirato interprete della *Seconda Sinfonia* di Mahler.

Ai suoi cosmopoliti frequentatori, il Festival di Salisburgo dà appuntamento per lunedì 25 luglio 1966, con il nuovo allestimento delle *Nozze di Figaro*, dirette da Karl Böhm, regia di Günther Rennert; cui seguirà *Carmen*, direttore e regista von Karajan. E una novità grossa si profila sull'orizzonte per il '67: una sessione primaverile del festival, dedicata a Bach e a Wagner, mentre Mozart e Strauss rimarranno i salienti protagonisti delle consuete assise estive.

GUIDO PIAMONTE

senti, a sfoggiare sul sacro colle il loro lusso e la loro meditazione.

E tutto sarebbe vano, e caduco, se la grande, tradizionale famiglia dei Wagner non avesse saputo mantenere il culto — un esempio invero unico al mondo — chiamando coi suoi richiami a Bayreuth non solo la schiera dei fedeli dell'arte e della metafisica del maestro, che è larga nel mondo, ma anche gli artisti di più alta scelta e sicura fama, le voci più preziose per la tematica wagneriana, capaci di reggere per sere e

sere ininterrottamente all'immensa durata di questi drammi cosmici, uno dietro l'altro, quando generalmente uno solo basterebbe a stancare un cantante; come fanno da tanti anni i celebri e veramente grandi Wolfgang Windgassen e Birgit Nilsson; le capacità vocali di quest'ultima sembrano addirittura crescere con gli anni!

Sono i miracoli del wagnerismo, che non è per nulla morto, come qualche volta a distanza si crede o si vaticina. Se l'impresa di Bayreuth è ancora possibile con l'enorme successo che registra — anfitheatro pieno per trenta giorni di rappresentazioni, già esaurite dal novembre precedente — ciò è dovuto al culto degli stessi artisti partecipanti, qualcuno dei quali prende addirittura casa a Bayreuth per vivere nel « suo » mondo, e tutti comunque accettano, in nome della fede artistica wagneriana, condizioni che si vergognerebbero, come diceva recentemente Wieland, di accettare alla Scala o al Metropolitan. Né poi è ormai possibile negare che i fratelli Wolfgang e Wieland, oggetti di tante critiche, spesso assai giustificate in sede di analisi, nel complesso hanno finito per vincere dimostrando di essere il vero cuore di questa grandiosa rinascita di Bayreuth, che richiama intorno a sé la critica dei maggiori paesi di Europa e di America.

Oggi è Wieland che ha tolto su di sé, almeno per ora, l'intera responsabilità del gioco scenico di queste interminabili serate; lui che ormai fa regie wagneriane. Lui che professa di essere persino in un certo senso antiwagneriano; che ha, in accordo con Wolfgang, distrutto la tradizione wagneriana con tutte le sue incrostazioni, e addirittura dichiara che anche tutta la letteratura wagneriana apparsa fino al 1950 dovrebbe venire gettata nel fuoco. Lui che interpreta Wagner con Brecht e Picasso, che intende l'*Anello* come un gioco scenico completamente astratto di dimensioni simboliche quale avrebbero potuto concepire un Kandinsky o un Klee, e anzi applica Klee a Wagner in modo così manifesto che le foreste e persino il Walhalla nient'altro sono ormai che tra-

sposizioni bidimensionali e confuse su un solo piano del mondo che si articola, fuori del simbolo artistico, nella terza dimensione. Così che tutto diventa sogno e visione: un'interpretazione che qualche volta fallisce nei suoi scopi espressivi, ma che Wagner stesso avrebbe probabilmente, dopo matura riflessione, approvato.

Noi stessi abbiamo avuto occasione altra volta di muovere delle riserve a certe interpretazioni sceniche, perché troppo monotone e aride; ma ormai dobbiamo dire che la maturità, anche a Bayreuth, è giunta, e che Wieland, salendo sulle esperienze proprie e altrui, ha definitivamente vinto. La critica è stata quasi unanime nel riconoscere l'alto valore dell'opera sua, e l'impareggiabile vitalità di queste serate guidate da Karl Böhm attraverso tutti gli anelli del ciclo.

Una direzione musicale che sembra nascere dallo sviluppo stesso della vita: ecco la grandezza di Böhm a Bayreuth, quest'anno, e così la grandezza di Cluytens per il *Tannhäuser* e il *Parsifal*. E sulla scena la nuova concezione del cosmo mitico wagneriano: inteso, quel mondo dei favolosi nibelunghi, come brulichio di pochi eroi nel nero fondo di una monumentalità barbara e arcaica. L'incubo immanente di un Walhalla irregolare formicaio paleolitico di pietre messe su dai giganti, come avrebbero potuto farlo solo dei mostri primordiali, cioè una fantasia di Klee. Una selva fatta solo di occhie vuote e di branchie lignee allacciate contro il nero fondo è sinistro presagio del drago, di cui dal nero baluginano molti occhi. Cosmiche solitudini celesti, come faceva già Wolfgang, sono le più alte vette delle Walkirie. Talvolta un dipanare impetuoso di nuvole sinistre, per le cavalcanti; altra volta fumi rotolanti di nuvole per coprire, meno opportunamente, dei trapassi, quali quello della morte di Sigfrido. Al qual proposito è da ricordare che queste sterminate esecuzioni musicali sono sempre integrali; ma una eccezione è stata fatta questa volta togliendo la scena del dubbio di Guttrune (« Era il suo corno? », ecc.) per ottenere registicamente e sceno-

graficamente un rapido e definitivo trapasso nella cosmica epirosi finale, in cui appaiono confuse in alto le arcate del Walhalla che precipita nel fuoco e si disperde nelle onde primigenie.

Proprio bisogna dire che Wieland, anche se il suo Walhalla kleeiano è criticabile, e impedisce l'effetto spaziale e celeste dell'arcobaleno sognato da Wagner, e se non tutto giunge all'espressione desiderabile, ha raggiunto con monumentalità primordiale la potenza e il simbolo del mondo wagneriano. E si è valso, per questo, di artisti di grandissimo formato. Una sorpresa è poi stata vedere la interpretazione scenica del baccanale del *Tannhäuser*, ove, con coraggio da tempio e rito tantrico indiano, Wieland non ha esitato a presentare con il balletto una massa venerea di giovani e ragazze apparentemente nudi evolventi nella grotta. Eppure, proprio come in India, tutto appariva lecito, e nel pubblico nessuno si scandalizzava. Perché *Tannhäuser* è il dramma del peccato e della redenzione del giovane sul punto della morte, quasi un mistero medioevale in rinnovati spiriti romantici, simile allo *Jedermann*, che ha tanto fascino nella sua semplicità evocativa disadorna alla semplice luce diurna secondo l'intenzione di Max Reinhardt dinanzi al maestoso duomo barocco di Salisburgo.

Cominciamo da questo a dire degli artefici della grande sagra. André Cluytens è il mago dell'orchestra e della vita, umanissimo nell'una e nell'altra; Windgassen era *Tannhäuser* e Leonie Rysanek; Elisabeth, due splendidi interpreti; fra gli altri Ludmilla Dvorakova (*Venus*), Willy Hartmann (ottimo *Walther*), Hermann Prey (*Wolfram*), Martti Talvela il Landgravio; la coreografia del baccanale era della svedese Birgit Cullberg.

L'Anello del *Nibelungo*, presentato nella magia delle luci di Paul Eberhardt, si reggeva su grandi personalità di antica e nuova fama; fra queste, la beniamina del festival, la bionda, alta e snella Anja Silja nella figura di Freja e di una Norna, giovanissima rinnovatrice del tipo femminile wagneriano, voce incisa e po-

tente; Lili Chookasian quale Erda e Norna e altro, l'inglese James King magnifico Siegmund; i due fratelli dannati erano gli incisivi Josef Greindl e Thomas Stewart; Gudrunne la slava Ludmilla Dvorakova; insuperabile interprete del diabolico e piccolo Mime: Erwin Wohlfahrt; e il perverso Alberico era il famoso Gustav Neidlinger. Quanto a Wotan era perfetto Theo Adam nel prologo, e bene gli teneva testa Ursula Boese come Fricka; quale Wanderer invece lo sostituiva Josef Greindl. Ma per tutta la durata dei loro ruoli cantavano le loro parti gli ormai favolosi Wolfgang Windgassen, che era Siegfried per la centesima volta alla *première* di quest'anno, e Birgit Nilsson quale Brünnhilde. Maestro dei cori Wilhelm Pitz, ormai consumato nel suo ruolo che si estende a tutto il festival. A che dire altri nomi? Aggiungeremo, se mai, che non altrettanto è piaciuto, nel suo andamento incerto fra la magia surreale e il realismo selvaggio, che è in parte mancato salvo nel momento dell'incalzare dei cori delle due navi, il *Fliegender Holländer*, che sta meglio in altri teatri meno sacralmente impegnati e più adatti al melodramma. Senta era Anja Silja, troppo forte e duramente penetrante; lo *Holländer* era Thomas Stewart, Daland: Josef Greindl, Mary: Lili Chookasian, lo *Steuermann*: Hermann Winkler; tutti ottimi, ma la direzione di Otmar Suitner e la stessa regia di Wieland parevano malsicure della luce interpretativa sotto cui fosse meglio vedere l'opera. Nulla possiamo dire direttamente del certo magnifico *Parsifal*, che già vedemmo nella stessa forma due anni or sono diretto dal sublime Knappertsbusch, sostituito ora per malattia da André Cluytens da lui stesso proposto; con Theo Adam come Amfortas, Jess Thomas come Parsifal, il famoso Hans Hotter ormai tradizionale Gurnemanz, Klingor interpretato da Gustav Neidlinger e Titurel da Martti Talvela, Kundry dalla grande Astrid Varnay, intorno a cui è uscito ora un volume biografico presso la Schönmann Verlag di Brema.

GIULIO COGNI

## Musica e Musicisti

### Prime esecuzioni teatrali

Le Rossignol de Boboli di A. TANSMAN

\* Il 21 luglio scorso al Festival de Nice-Cimiez è andata in scena, in prima esecuzione assoluta, la nuova opera di Alexandre Tansman *Le Rossignol de Boboli*, favola in 1 atto su testo di Mario Labroca. I ruoli vocali erano sostenuti dai cantanti Albert Voli (*Jacinthe*), Françoise Doué (*Nérine*) e André Jobin (*Gaétan*). L'Orchestra Sinfonica di Nice era diretta da Jean Nerisson, mentre l'allestimento scenico era opera di Jean Chevrier. Qui di seguito riportiamo i giudizi che sull'opera, rappresentata assieme a *L'Amant jaloux* di André Grotty nel Teatro della Villa des Arènes, hanno espresso i critici dei giornali di Nizza: « *L'Espoir* » e « *Nice-Matin* ».

« ... Alexandre Tansman fa parte del piccolo gruppo che si designa col nome di « *Ecole de Paris* », i cui componenti non hanno in comune che il rifiuto dell'esperienza atonale e una certa tendenza a seguire coscientemente o no lo Stravinski degli anni '20. Certo è che Alexandre Tansman rifiuta qualsiasi sistema musicale preconstituito e si compiace di affermare che egli compone in piena libertà. Tuttavia la sua scrittura è moderna nel senso più largo del termine e vi si esaltano i sentimenti più profondi. Il canto dell'usignolo è trattato in maniera fortemente stilizzata, evocatrice, e uno dei momenti migliori dell'opera è nel secondo quadro, quando *Nérine* è profondamente tormentata dalla tristezza e dalla timidezza del giovane *Jacinthe*. Alexandre Tansman ha fatto felicemente appello alla parola per completare il suo modo di espressione ». (MAURICE COURET)

« L'argomento del *Rossignol de Boboli* è un racconto poetico di Mario Labroca. Tra gli impiegati di un ufficio amministrativo fiorentino, non si parla che dell'usignolo che incanta i visita-

tori del parco e nelle cui vicinanze risiede *Nérine*, amata sia da *Jacinthe* che da *Gaétan*. Quest'ultimo organizza una spedizione per catturare l'usignolo che è lo stesso *Jacinthe*, dotato, miracolosamente, d'una voce meravigliosa. *Nérine* interverrà per salvare *Jacinthe* dai sarcasmi dei colleghi e per dirgli che anch'ella lo ama. Ma questi riprende la forma dell'usignolo che un maleficio aveva condannato a vivere tra gli uomini fino a che una giovane pura amandolo non gli avrebbe ridato le ali. Ritornato nel regno degli uccelli *Jacinthe* non dimenticherà più la sua esperienza umana e concluderà: « E pure è bello dividere la libertà con chi si ama; questa è la sola cosa che ho imparato dagli uomini negli anni che ho passato ». Su questo soggetto squisitamente poetico, Alexandre Tansman ha scritto una musica che, per essere moderna, resta fedele a quella linea poetica. Vi si trova uno charme che incanta, pressochè simile a quello de *L'Oiseau de feu* di Stravinski. Il compositore ha particolarmente utilizzato i violini, per tradurre l'irreale, il misterioso, e la percussione che interviene in maniera descrittiva e pittoresca ».

(RENÉ BOURBON)

### Prime esecuzioni sinfoniche

II Concerto per violino e orchestra di G. F. MALPIERO

\* Il 14 settembre al Teatro La Fenice di Venezia, nel corso della serata conclusiva del XXVIII Festival di Musica Contemporanea, è stato eseguito il II Concerto per violino e orchestra di Gian Francesco Malpiero. Della composizione, che data dell'estate 1963, è stato interprete il violinista Riccardo Brengola, mentre l'Orchestra de La Fenice era diretta da Ettore Gracis. Riportiamo qui di seguito i giudizi ap-

parsi su « L'Espresso », « Il Gazzettino » e « L'Unità ».

« ... Malipiero ci ha fatto la sorpresa d'un nuovo Concerto per violino, ch'è uno dei più belli tra i suoi lavori recenti, giusto nelle proporzioni, bene equilibrato nell'alternanza dei tre movimenti classici, tutto giocato sulla filigrana del discorso solistico quasi incessante sopra un discanto orchestrale nel quale gli archi formano uno sfondo omogeneo, smorzato rispetto al solista, con rade ed essenziali interiezioni dei fiati. La malinconia profonda del tempo di mezzo, non troppo lento, parla un linguaggio esplicito, che viene immediatamente inteso anche dal più sprovvisto degli ascoltatori. Ma nella vivacità discorsiva del primo e terzo tempo, che si suppongono allegri, nella linea angolosa e spezzata del canto, nella sua gracile asprezza, l'orecchio riconosce l'amarrezza consueta di Malipiero, la tristezza profonda del Torneo notturno: il senso cioè del tempo che passa inarrestabile. Non è come in Mahler, nostalgia dei beni terreni presto perduti, figurarsi! per il pessimismo totale di Malipiero non ci sono beni su questa terra: ma proprio solo la dinamica, la forza del tempo con la sua cieca rapina, segno del nulla universale ».

(MASSIMO MILA)

« ... ancor fresco d'inchiostro, increspato di cromatismi, è opera di singolare vivezza. Esso si apre con un primo tempo capriccioso, dalla scrittura violinistica alacre e frastagliata: il discorso è conciso e rapido, librato tra la galezza e il grottesco. Ma la trovata maggiore si ha in un Non troppo lento che è quanto di meglio il maestro abbia scritto in questi ultimi anni. Il clima è un po' livido, la patina orchestrale è vagamente espressionistica, da far pensare all'inizio quasi a Berg, in quell'efficacissimo effetto di ostinato, affidato alle sfuggenti fluttuazioni dei fiati, mentre il violino divaga, in un mondo che è tutto malipieriano, con un fare tra effuso ed apatico. Nel finale ancora le tipiche movenze animate, che d'improvviso lasciano emergere zone cantabili, alternantesi a passi più rapidi; la conclusione è curiosa, anzi stravagante: il Concerto si chiude con un lento senza risoluzione, con un discorso interrotto, quasi un'amara battuta di spirito ».

(MARIO MESSINIS)

« Il Concerto malipieriano è senza dubbio uno dei lavori più felici che del musicista veneziano si siano sentiti ultimamente. Quasi il passare degli anni lo ringiovanisse, egli ha saputo toccare in questa pagina la corda dell'allegrezza e del brio (nel primo e terzo tempo) con una freschezza davvero straordinaria; mentre nel secondo tempo è riemersa dalle zone oscure del sentimento quell'atmosfera di infinita amarrezza che tante volte siamo stati abituati a distinguere nella sua produzione ».

(GIACOMO MANZONI)

### III Concerto per orchestra di B. BETTINELLI

\* Il III Concerto per orchestra di Bruno Bettinelli, vincitore dei Premi « Città di Bologna » e « Città di Trieste » 1965, è stato eseguito il 30 settembre scorso all'Auditorium triestino dall'Orchestra del Teatro Verdi diretta da Franco Ferraris e il 22 ottobre al Teatro Comunale di Bologna dall'Orchestra Sinfonica di quel teatro diretta da Thomas Ungar.

Riportiamo qui i giudizi apparsi sui quotidiani « Il Gazzettino », « Corriere della sera » e « Il Resto del Carlino ».

« ... Bruno Bettinelli, un compositore che nell'ultimo ventennio ha compiuto una notevole evoluzione, passando via via da una forma artistica linearmente asciutta a un'arte più variamente articolata, dove il ritmo e il timbro operano una felice esplorazione verso nuovi fini poetici e musicali. Si potrà osservare che la lezione bartokiana ha influito sul maestro milanese; ma una volta ciò ammesso, conviene riconoscere l'efficiente risultato cui l'autore perviene in questo suo concerto ricco di valori poetici, di accenti personali e magistralmente costruito ».

(VITO LEVI)

« ... Lavoro saldo e risoluto nei due tempi estremi, prevalentemente dolce e suavisivo nel tempo di mezzo che si offre ai richiami di non so quale segreto anelito romantico... L'andamento calmo si sviluppa tra brume iridescenti su paesaggi misteriosi, irrompendovi a un tratto gli echi impertinenti di un canto di giovinezza. Ma il terzo è il più vivo e compatto dei tre. Lo caratterizzano la tensione dinamica inflessibile, la potenza ritmica, la rara chiarezza dialogica. Procedo spavaldo fra l'incalzare

di appelli sonori che un basso ostinato, a un certo momento, incide con effetti di crescendo ossessivi e perentori ».

(FRANCO ABBIATI)

« ... Nuovo il Concerto di Bettinelli. Forte musicista vi si palesa il compositore di Milano e provveduto di un sottofondo di solida preparazione, verso il quale convergono svariati rivoli di cultura. Equidistante dall'espressionismo e dall'impressionismo, Bettinelli ama costruire e tematizzare entro un contenuto sinfonico opulento, stratificato che non esclude episodicamente — come nel bellissimo Calmo — le schiarite verso plaghe atmosfericamente plasmate in un timbrico gioco sottile e rabescato. Esprimeremo la nostra predilezione per il primo e il secondo movimento della nuova composizione che meritava di vincere e di essere ascoltata; e nella quale è la riprova lampante che esiste ancora largo margine, per gli artisti dotati di fantasia e di tecnica, nella modernità equilibrata senza arrischiare di rompersi l'osso del collo, correndo dietro alle fallaci suggestioni dell'estremismo e dell'avanguardia ».

(L. L.)

### Musica per orchestra di fiati, contrabbassi e batteria di G. BRACALI

\* Mercoledì 13 ottobre è stata eseguita all'Auditorio di Via Conciliazione a Roma, nel corso di un concerto dell'Accademia di S. Cecilia, una composizione del giovane musicista Giampaolo Bracali (nato a Roma nel 1941). Riportiamo qui i giudizi riguardanti la sua Musica per orchestra di fiati, contrabbassi e batteria apparsi sui quotidiani « Il Giornale d'Italia » e « Il Popolo ».

« ... tre movimenti (Andante, Allegro, Moderato) che si saldano in una chiara unità formale e si articolano con una dialettica asciutta ma viva, alimentata dalla varietà degli impasti timbrici, in un discorso moderno ma logico e che porta un suo particolare segno ».

(L. F. L.)

« Il Bracali è un compositore che segue una via personale, senza cercare di inserirsi nelle tendenze oggi più in voga. In questa sua composizione, sono da rilevare la nitidezza della stesura orchestrale, la varietà di effetti timbrici, pur con il limitato organico strumentale, e momenti di innegabile lirismo in un linguaggio in genere secco

e lineare. Prevengono nell'opera ritmi martellanti e concitati, che però talvolta ci sono sembrati troppo insistenti ».

(EN. MONT.)

## L'Opera in Italia

\* La Stagione lirica del TEATRO COMUNALE G. VERDI DI TRIESTE comprenderà 12 spettacoli, più precisamente undici opere e uno spettacolo di balletti che vedrà sul palcoscenico triestino il London's Festival Ballet. La stagione inaugurata il 10 novembre scorso con *Lisa Miller* di Verdi, interpretata da Elena Suliotis, Angelo Mori, Gian Giacomo Guelfi, Giuseppe Foiani e Paolo Washington, diretta da Franco Capuana e nella regia di Carlo Piccinato, terminerà il 27 marzo. Le altre opere in cartellone sono *L'Elisir d'amore*, *Rigoletto*, *I Maestri cantori di Norimberga*, *I Puritani*, *La Bohème*, *Jenfa* di Janáček, *Judith* di Luzzatto, *Sansone e Dalila* di Saint-Saëns, *Arabella* di R. Strauss. Oltre al Capuana, tra i direttori figurano Gianfranco Rivoli, N. Verchi, H. W. Kämpfel, A. Basile, A. Grüber, M. von Zellinger e A. Votto. Le regie saranno di G. Becher, V. Molinari, W. Boccaccini, H. Arnold, D. Della Corte, F. de Quell e Luciana Novaro. A quest'ultima e a Lia Teresa Legnani sono affidate le coreografie.

\* 15 opere costituiscono il corpus della stagione operistica del TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA che ha avuto inizio il 18 novembre con *Il Cavaliere della rosa* di R. Strauss e si concluderà l'8 marzo. Gli altri lavori in cartellone sono: *l'Ernani*, *il Falstaff* e *il Simon Boccanegra* di Verdi, *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, *Il Barbiere di Siviglia* di Rossini, *Hänsel e Gretel* di Humperdinck, *La Bohème* di Puccini, *Pelléas e Mélisande* di Debussy, *Lohengrin* di Wagner, *Manon* di Massenet, *Adriana Lecouvreur* di Cilea, *Il Canto di Natale* di Lino Livibella, *Il Castello di Barababla* di Bartók e *Il Prigioniero* di Dalmaticola. Gli spettacoli saranno diretti da Nino Sanzogno, Carlo Franci, Renato Sabbioni, Paul Strauss, Gianfranco Rivoli, Alberto Erede, Elio Boncompagni, Gianandrea Gavazzeni, Serge Baudou, Oliviero de Fabritiis, Peter Maag, Alfredo Gorzanelli e Pietro Argento.

\* Venti spettacoli, di cui sei novità, compongono il cartellone della Stagio-

ne 1965-66 della SCALA, che come di consueto s'inizierà il 7 dicembre per terminare nel mese di giugno. Le novità sono *La leggenda del ritorno* di Rossellini, *L'Albergo dei poveri* di Testi (Piccola Scala), e, in prima esecuzione rispettivamente italiana e locale, *Le Miniere di zolfo* di Bennet e *Olimpia* di Spontini; a queste s'aggiungono i balletti *Gershwiniana* di M. Lualdi su musiche del compositore americano e *La Strada* di Fellini e Pinelli con le musiche di Rota.

L'inaugurazione avverrà con *La Forza del destino*, cui seguiranno *Rigoletto*, *Faust* (nella lingua originale), *La Clemenza di Tito*, *Il Vascello fantasma*, *Madama Butterfly*, *Persefone* di Stravinski, *I Capuleti e i Montecchi*, *Simon Boccanegra*, *Don Giovanni*, *Aida*, *Cavalleria rusticana*, *Guglielmo Tell* e la ripresa della *Clitennestra* di Pizzetti. Alle succitate manifestazioni s'aggiungono una serata di balletti (*Cenerentola* di Prokofiev) e una serata dedicata all'esecuzione de *L'Amfiparnaso* di Orazio Vecchi e dell'*Indovino del villaggio* di Jean Jacques Rousseau. Le regie saranno curate da Jean-Louis Barrault, Sandro Bolchi, Renato Castellani, Frank De Quell, John Huston, Raymond Rouleau, Luigi Squarzina, Giorgio Strehler, Margherita Wallmann e Franco Zeffirelli. I direttori saranno Claudio Abbado, Gianandrea Gavazzeni, Herbert von Karajan, Lorin Maazel, Francesco Molinari Pradelli, George Prêtre, Nino Sanzogno, Wolfgang Sawallisch, Armando Gatto e Henry Lewis.

\* La Stagione lirica invernale del TEATRO COMUNALE DI FIRENZE è iniziata venerdì 26 novembre con la rappresentazione delle *Nozze di Figaro* mozartiane. La opera mozartiana era diretta da Vittorio Gui e si avvaleva della regia di Carlo Piccinato. Seguiranno *Caterina Ismailova* di Sciostakovic diretta da Paul Strauss, *La Favorita* e *Un Ballo in maschera* dirette da Bruno Bartoletti, *Turandot* di Puccini diretta da Franco Mannino e *Parsifal*, di cui sarà direttore e regista Lovro von Matačić.

### L'Opera all'estero

\* L'OPERA DI STATO DI BERLINO ha rappresentato nello scorso novembre la nuova opera di Paul Dessau *Puntilla*, dalla commedia *Herr Puntilla und sein*

*Knecht Matti* (Il Signor Puntilla e il suo servo Matti) di Brecht.

\* Un'opera del ventottenne musicista berlinese Aribert Reimann tratta dalla commedia di Strindberg *Ett drömspel* (Una Commedia di sogno) è stata rappresentata il 20 giugno scorso all'OPERA DI KIEL. Al lavoro, scritto in ossequio alle tendenze musicali più avanzate, il pubblico ha riservato un forte successo e la critica l'ha definito una « rivegliazione ». (N. K.-M.)

\* La nuova opera *Prometheus* del settantenne musicista tedesco Carl Orff sarà rappresentata nella stagione 1966-67 all'OPERA DI STOCCARDA, dove già si eseguirono in prima mondiale altre sue quattro opere: *Die Bernauerin* (1947), *Comoedia de Christi Resurrectione* (1957), *Oedipus der Tyrann* (1959) e *Ludus de nato infante mirificus* (1960). (N. K.-M.)

\* Alan Bush, il sessantacinquenne compositore inglese autore di due opere teatrali e di molta musica sinfonica, sta attualmente lavorando a due opere commissionategli dall'OPERA DI LIPSIA e da quella di BERLINO-EST. La prima, *The Sugar reapers* (I Piantatori di canne da zucchero), la cui vicenda si svolge nella Guinea Britannica, sarà rappresentata nella stagione 1966-67; l'altra, che tratta della vita dell'operaio-poeta americano Joe Hill e s'intitola *L'Uomo che non morì mai*, sarà invece allestita nella stagione 1967-68. (N. K.-M.)

\* Un'opera scritta espressamente per la Radio sudafricana è stata rappresentata recentemente a Johannesburg. Si tratta di *The Coming of the butterflies* (L'Arrivo delle farfalle) di cui Stephen O'Reilly ha scritto la musica e Cecil Jubber il libretto. (N. K.-M.)

\* La prima rappresentazione londinese dell'opera di Janáček *Z mrtvého domu* (Da una casa di morti) è avvenuta al SADLER'S WELLS THEATRE il 28 ottobre scorso. Tra gli interpreti erano Jon Andrew, John Chorley, Gregory Dempsey, Ronald Dowd, David Bowman e Denis Dowling. La regia era di Colin Graham e la direzione di Charles Mackerras. Gli altri spettacoli della stagione del teatro londinese saranno *Carmen*, *Così fan tutte*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Un Ballo in maschera* e *The Mines of sulphur* (Le Miniere di zolfo)

di Bennett. Quest'ultima opera sarà rappresentata nel febbraio 1966 al TEATRO ALLA SCALA di Milano e a Colonia nella stagione 1966-67.

\* Il cartellone della DEUTSCHE OPER berlinese prevede sette nuovi allestimenti: *La Traviata*, *Il Matrimonio segreto*, *Il Crepuscolo degli dei*, *Daphne* di R. Strauss, *Der Freischütz* di Weber, *Le Prophète* di Meyerbeer, *Turandot* e *Arlecchino* di Busoni. Le due ultime opere saranno dirette da Hans Werner Henze che ne curerà anche la regia.

\* Il TEATRO DI MARSIGLIA ha reso noto recentemente il cartellone della stagione 1965-66. Vi figurano oltre ai nuovi allestimenti di *Lulu* di Berg e dell'*Anello dei Nibelunghi* di Wagner, *L'Heure espagnole* di Ravel e *Les Mamelles de Tirésias* di Poulenc e una novità di Kenton Coe, *South*.

\* Nel febbraio del 1966 l'OPERA-COMIQUE DI PARIGI metterà in scena *Beatrice et Bénédict* di Berlioz.

\* Il TEATRO DELL'OPERA DI BRUXELLES presenterà nella corrente stagione, che ha avuto inizio il 30 ottobre, i nuovi allestimenti di *Fidelio* (Wieland Wagner), *Andrea Chenier*, *Carmen*, *Faust*, *Le Nozze di Figaro*. Unica novità è *Gulliver* di Desnoy, la cui rappresentazione è prevista per il 14 gennaio. Inoltre il 26 novembre si avrà uno spettacolo insolito composto da scene tratte dall'*Anello dei Nibelunghi* e intitolato *Ring-Digest* (sic!).

\* Il 17 luglio ha avuto inizio a Monaco di Baviera la stagione lirica. In programma *Arabella*, *Il Cavaliere della Rosa*, *Capriccio* e *Intermezzo* di R. Strauss; *Tristano e Isotta* e *I Maestri cantori di Wagner*; *Pegno d'amore* di Rossini, *Nozze di Figaro* e *Don Giovanni* di Mozart; *Cardillac* di P. Hindemith; *Carlo V* di E. Krenek e *Serse* di Haendel.

\* La prima opera allestita al ricostruito GRANDE TEATRO DI VARSAVIA, uno dei maggiori d'Europa, è stata *Straszny Dwor*, andata in scena il 20 novembre. (N. K.-M.)

\* La Televisione cecoslovacca ha recentemente eseguito l'opera di Joseph Haydn *La Cantarina* la cui partitura, perduta dopo la prima rappresentazione dell'opera a Esterhaz nel 1767, solo da poco è stata ritrovata.

\* Sette i nuovi allestimenti previsti dall'OPERA DI VIENNA per la stagione 1965-66. Di questi due hanno già avuto luogo: nello scorso settembre *Il Flauto magico*, e in novembre *Salomè* di Strauss. Gli altri sono *Elektra* (direttore K. Böhm) in dicembre; *Carmen* (Lorin Maazel) in febbraio; *Falstaff* (Leonard Bernstein) e *Così fan tutte* (K. Böhm) in marzo; *Die Schweigende Frau* (La donna silenziosa) di Strauss (K. Böhm) in aprile.

\* La DEUTSCHE OPER DI BERLINO-EST ha rappresentato per la prima volta alla fine dello scorso mese di settembre l'opera del compositore coreano Isang Yun, *Il Sogno di Ling Tung*, sul testo di una antica tragedia di Ma Chi Yuan. (N. K.-M.)

\* Una ventina di nuovi lavori teatrali saranno rappresentati in Germania nel corso della prossima stagione. A Stoccarda si prevede l'esecuzione di *Wer lügt, gewinnt* (Chi muore, vince) di Werner Egk e *Adventures I et II* di Gyorgy Ligeti; ad Amburgo saranno allestite le novità di Giselher Klebe, *Jacobowski und der Oberst* (Jacobowski e il colonnello) e di Boris Blacher, *Tentativo di fuga*; a Coburgo, *Tre Cappelli del diavolo* di Knaah; a Linz, *Il Misterioso mister X* di Uhl; a Sarrebruck, *Medea* di André Kovach e a Dresda, *Madame Legros* di Otmar Gerster.

\* Hans Werner Henze ha diretto in novembre all'OPERA DI FRANCOFORTE la prima rappresentazione di tre sue opere in un atto: *Das Wundertheater* (Il Meraviglioso teatro), *Der Landarzt* (Il Medico di campagna) e *Das Ende der Welt* (La Fine del mondo). (N. K.-M.)

\* Allo STADTHEATER DI MÜNSTER sarà rappresentata nel corso della stagione 1965-66, in prima esecuzione per la Germania, *Passaggio* di Luciano Berio.

\* Il 4 novembre ha avuto luogo all'OPERA CITY DI NEW YORK la prima mondiale dell'opera *Miss Julie* del compositore americano Ned Rorem su libretto di Kenward Elmslie ispirato al dramma dello svedese August Strindberg.

\* Salvador Dalí curerà l'allestimento dell'opera di Manuel de Falla *Atlantida* a Barcellona. L'opera sarà rappresentata nella piazza prospiciente la basilica della Sagrada Família. (N. K.-M.)

## Il Balletto

\* Il ROYAL BALLET DI LONDRA ha effettuato nello scorso ottobre una tournée nel nostro paese, producendosi nei maggiori centri. A Milano ha dato due spettacoli, rispettivamente il 9 e il 13 ottobre. Il programma della prima serata vedeva l'esecuzione del *Romeo e Giulietta* di Prokofiev, mentre la successiva presentava le realizzazioni delle *Nozze d'Aurora* di Ciaikovski, dell'*Invito* di Seiber e del *Sogno* di Mendelssohn.

\* Il THÉÂTRE ROYAL DE LA MONNAIE DI BRUXELLES ha avviato la sua 265ª stagione con quattro spettacoli di balletti: « Hommage à Stravinski » con l'esecuzione di *Les Noces*, *Renard*, *Le Sacre du printemps*, « Hommage à Debussy-Ravel » con *L'Après-midi d'un faune*, *Jeux*, *Boléro*, *Allegro*, *La Valse*, « Wagner ou l'Amour fou » con brani tratti dalle sue opere, e, infine, quattro balletti nuovissimi di Béjart. Questi erano *L'Art de la barre* su musiche di J. S. Bach, *Erotica* su una suite di lieder del compositore polacco Tadeus Baird, *Cygne* su musiche indiane e *Variations pour une porte et un soupir* su musica concreta dovuta a Pierre Henry.

(N. K.-M.)

\* Al BOLSCIOI DI MOSCA è stata data recentemente la millesima rappresentazione del *Lago dei cigni* di Ciaikovski.

\* Al TEATRO DI WUPPERTAL Alan Carter ha presentato il balletto *Alegoana* sull'omonima composizione di Bern-Alois Zimmermann.

\* *Le Sacre du printemps* di Stravinski ha avuto recentemente la sua prima esecuzione al TEATRO BOLSCIOI nella coreografia, che s'ispirava a quella celebre di Fokine, di Nathalia Kasatkina e Wladimir Vassiliev. Direttore Ghennadi Rojdestvenski.

(N. K.-M.)

\* Il 18 ottobre l'OPERA TEDESCA DI BERLINO ha rappresentato in prima assoluta il balletto *Tristan* di Boris Blacher nella coreografia di Tatiana Gsovski. Direttore Heinrich Hollreiser.

(N. K.-M.)

\* *Tancredi e Cantilena* il nuovo balletto di Hans Werner Henze andrà in scena durante il Wiener Festwochen 1966. La coreografia sarà di Rudolf Nureyev.

## Festival

\* Dal 10 luglio al 24 agosto s'è svolto a Dubrovnik il consueto FESTIVAL DI ESTATE. Oltre a numerosi concerti sinfonici — di particolare rilievo quelli delle Filarmoniche di Zagabria e di Lubiana, la quale ultima ha fatto ascoltare in prima esecuzione assoluta la cantata *Il Cuore di fuoco* che B. Papandopulo ha composto nell'occasione del 20° anniversario della Liberazione jugoslava —, il programma comprendeva sei spettacoli del New York City Ballet e le rappresentazioni di *Salomé* di R. Strauss e delle *Cantatrici villane* di Valentino Fioravanti. L'esecuzione dell'opera del musicista napoletano era sostenuta dai complessi dell'AIDEM di Firenze e dall'orchestra Arturo Toscanini di Torino; direttore Massimo Pradella, regista Carlo Azzolini. Contemporaneamente al Festival si sono svolti due corsi di specializzazione, uno per violino di Henryk Szering e uno per flauto di André Nicolet.

\* Il XVIII FESTIVAL DI AIX-EN-PROVENCE ha presentato un programma interessante, articolato in spettacoli teatrali, in concerti sinfonici e cameristici. Novità per la città francese era la rappresentazione dell'*Orfeo* di Monteverdi, nella revisione di Cesare Brero. A quest'opera, diretta da Gianfranco Rivoli, s'affiancavano gli allestimenti del *Flauto magico* e di *Così fan tutte*, e la ripresa del *Barbiere di Siviglia*, con un cast di cantanti italiani, tra cui la Berganza, Alva, Panerai e Taddei, diretta da Rivoli. Tra i concerti, particolarmente interessanti quelli dei Musici, dell'Orchestra da Camera di Mosca e dell'Orchestra del Domaine Musical, la quale ultima era impegnata in un programma interamente dedicato alla musica contemporanea.

\* S'è svolto a Varsavia il IX FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA CONTEMPORANEA « AUTUNNO DI VARSAVIA ». Sono state presentate 80 opere in 18 concerti e spettacoli; sedici di queste erano in prima esecuzione assoluta e cinquanta in prima esecuzione per la Polonia. Tra i musicisti presenti con lavori significativi, Henri Pousseur, György Ligeti, Olivier Messiaen, Luigi Nono, Karl-Heinz Stockhausen e Edgar Varèse. Il Festival ha coinciso con l'inaugurazione del Grande Teatro di Varsavia

e due manifestazioni hanno avuto in quello il proprio svolgimento.

\* Alle SEMAINES MUSICALES INTERNATIONALES DE LUCERNE si sono avute le prime esecuzioni di tre lavori: di H. Sutermeister il *Poème funèbre en mémoire de P. Hindemith*, di K. Penderecki la *Oeuvre pour hautbois et cordes*, di K. Huber *Alvarium vernalis vernalis*. L'importante rassegna di musiche contemporanee comprendeva inoltre opere di Prokofiev, Berg, Bartók, F. Martin, L. Janáček, P. Hindemith, A. Honegger, J. Sibelius, ecc.

\* Alla III BIENNALE INTERNAZIONALE DI MUSICA CONTEMPORANEA DI ZAGABRIA sono state eseguite più di 120 composizioni in soli dodici giorni, tra le quali circa una ventina erano in prima esecuzione assoluta. Del musicista croato Milko Kelemen si sono presentate due recenti creazioni: il balletto *Abbandonata* e l'opera *Il Nuovo inquilino*. Quest'ultima, dall'omonimo lavoro teatrale di Ionesco e già eseguita nel 1964 a Münster, era in prima esecuzione locale.

\* Al FESTIVAL DI ROYAN sono state eseguite *Honey-rêves* per flauto e pianoforte di Bruno Maderna e *Frome here* di Earl Brown. Il musicista italiano ha diretto l'Orchestra del Domaine Musical nell'esecuzione di musiche contemporanee. Tra i solisti Severino Gazzelloni e Yvonne Loriod.

\* Il 14 settembre ha avuto luogo al FESTIVAL DI STOCOLMA la prima rappresentazione dell'opera di Birger Blomdahl *Herr von Hanschen* (Il signore di Hanschen) da un racconto di Jalmar Bergman.

\* DONAUSCHINGEN MUSIKTAGE, il breve Festival della durata di soli due giorni e dedicato alla nuova musica, ha richiamato nella cittadina del Baden un folto pubblico internazionale. Di K. Stockhausen è stata eseguita una composizione vocale-strumentale intitolata *Momente* per soprano, due organi, coro e strumenti; di Earle Brown un *Quartetto per archi*; di Roman Vlad l'*Ode super Chrysa Phorminx* sulla sequenza melodica dell'ode di Pindaro, uno dei pochissimi frammenti pervenuti dell'antica musica greca; di Luciano Berio *Chemins* per arpa e orchestra, rielaborazione di una precedente *Sequenza II* per sola arpa. Il programma

comprendeva ancora lavori di A. Goehr (*Pastorale* op. 19), di Hans Ootje (*Pastorale*), di Enrique Raxach (*Syntaxma*), di Roland Kayn (*Inerziali*) e di Witold Lutoslawski (*Quartetto*).

\* Al FESTIVAL DI NICE-CIMIEZ è stato eseguito il balletto *La Branche des oiseaux* di Darius Milhaud.

\* Al FESTIVAL DI BRIGENZ, sul lago di Costanza, è stato realizzato il balletto *L'Avventure di Ulisse*, libretto d'Othmar Abts, musica di Helmuth Eder.

(N. K.-M.)

\* Nel corso del BERLINER FESTWOCHEN, la Deutsche Oper di Berlino ha rappresentato in prima mondiale il balletto *Capriccio* di Rolf Liebermann.

(N. K.-M.)

\* Ad Aldeburgh, cittadina della Contea di Suffolk che ospita il FESTIVAL istituito da Benjamin Britten, s'è avuta la prima esecuzione della *Cello-Suite*, dedicata da Britten a Rostropovic, e di un ciclo di canti che Britten ha dedicato a Fischer-Dieskau e intitolato *Songs and proverbs of William Blake*, op. 74. (N. K.-M.)

\* Sempre ad Aldeburgh s'è avuta la prima esecuzione delle *Variations Gemini* per pianoforte, flauto e violino che Britten ha dedicato ai giovanissimi strumentisti Zoltan e Gabriel Jeney, che ne sono stati, assieme al compositore, gli interpreti.

\* Un nuovo balletto di Peter Wright, *Ballet of this music*, sulla *Sinfonia* in mi bem. n. 55 « Die Schulmeister », è andato in scena al FESTIVAL DI NOTTINGHAM. (N. K.-M.)

\* Segnaliamo inoltre le seguenti prime esecuzioni assolute al FESTIVAL D'OLANDA: *Jean Levecq* opera in 1 atto di Guillaume Landré, dalla novella *Le Retour* di Maupassant; *De Droom* (Il Sogno) opera in 3 atti di Toon de Leeuw, da una leggenda cinese.

\* Le Settimane Musicali di Stresa si sono svolte anche quest'anno con vivissimo successo. Vi hanno partecipato il pianista Arturo Benedetti-Micelangeli, il violinista Nathan Milstein, il chitarrista Andrés Segovia, il duo pianistico Gorini-Lorenzi, il Trio di Trieste, i Solisti del Festival di Marlboro con il pianista Rudolf Serkin, il com-

plesso Festival Strings di Lucerna con la flautista Elaine Shaffer, l'Orchestra Sinfonica di Torino della Rai diretta da Mario Rossi e con la partecipazione del violinista Franco Gulli, e l'Orchestra dell'Opera di Budapest diretta da András Kórodi e con il violinista Dénes Kovács. I concerti si sono tenuti nel Teatro del Palazzo dei Congressi e nel Salone degli Arazzi del Palazzo Borromeo all'Isola Bella.

\* Il complesso italiano di voci e strumenti Musica Viva di Milano, diretto da Silvano de Francesco, ha presentato al Festival di Toulon, nel locale Théâtre Municipal, il balletto *Racconto siciliano* di Valentino Bucchi, con i solisti del Teatro del Balletto di Roma.

### Musica da Concerto

\* La ISTITUZIONE UNIVERSITARIA DEI CONCERTI DI ROMA inizia il terzo decennio di attività nell'Aula Magna dell'Ateneo romano con una rilevante novità organizzativa, presentando cioè per la stagione 1965-66 un forte numero di concerti articolati in due distinte serie: l'ormai tradizionale stagione del sabato pomeriggio ed un ciclo serale. Vi interverranno i solisti Maurizio Pollini, Arthur Rubinstein, Andrés Segovia, Philippi Entremont, Mariolina De Robertis, Dino Ciani, Wilhelm Kempff, Martha Argerich. Tra i complessi cameristici e sinfonici invitati figurano i Solisti Veneti, l'Orchestra da Camera Belga, il Quartetto di Praga, il Quartetto Vegh, il Trio di Roma con Severino Gazzelloni, il Collegium Accademico di Ginevra, l'Hessisches Kammerorchester Frankfurt, e l'Orchestra Filarmonica di Monaco.

Anche per il presente anno ci si avvarrà della collaborazione di Piero Rattalino che curerà un ciclo di conferenze-concerto dedicato alla musica contemporanea.

\* La POLIFONICA AMBROSIANA ha inaugurato il 5 novembre scorso nel Salone Napoleonico dell'Accademia di Brera il nuovo anno d'attività concertistica con una serata dedicata a Giovanni Battista Pergolesi. I solisti, l'orchestra e il coro della Polifonica, diretti da Don Giuseppe Biella e da Gianfranco Spinelli hanno eseguito il Salmo *Laudate pueri* per soprano, coro, organo e orchestra. Completavano la serata alcuni mottetti e due sonate strumentali.

\* Al TEATRO MUNICIPALE DI PIACENZA, il 6 novembre scorso s'è svolto un concerto dedicato a *Dante e alla musica*. Protagonista del concerto era il Gruppo Strumentale da Camera «V. Le-grenzio Ciampi» che sotto la direzione di Giuseppe Zanaboni e con l'intervento dei soprani Anna Maria Castiglioni e Adriana Delli, ha fatto ascoltare, tra l'altro, tre «Laudi» dal Laudario di Cortona (sec. XIII). La Corale Universitaria di Torino diretta da Roberto Goitre ha poi eseguito alcune pagine su testi danteschi di V. Galilei, P. L. Palestrina e G. Verdi.

\* Benjamin Britten ha composto un inno per celebrare il ventesimo anniversario della costituzione delle Nazioni Unite, intitolato *Voci di coro* per un complesso corale formato da voci maschili, femminili e bianche. Il testo è quello della IV Egloga di Virgilio che prevede l'Età dell'Oro, introdotto da alcune frasi tratte da diverse fonti, antiche e moderne. La prima esecuzione del lavoro è stata radio trasmessa in tutti i paesi dell'ONU, il 24 ottobre 1965. (N.K.-M.)

\* La stagione del KONZERTHAUS DI VIENNA prevede tre prime esecuzioni assolute: la *V Sinfonia* di Karl Schiska, il *Konzert* per pianoforte e orchestra di Otto Zykan e *Traki-Lieder* di Winfried Zillig. (N.K.-M.)

\* Il 30 novembre Hans Werner Henze ha diretto a Berlino la prima esecuzione assoluta della sua *Cantata della fiaba estrema*. Solista il soprano Ingeborg Halstein. (N.K.-M.)

\* Il 20 novembre a Stoccarda, Ferdinand Leitner ha diretto la prima esecuzione della *VIII Sinfonia* di Johann Nepomuk David. Il compositore ha compiuto il 30 novembre settant'anni. (N.K.-M.)

\* La *Cantata del 28° anniversario della Rivoluzione d'Ottobre* di Sergei Prokofiev, composta ed eseguita nel 1937 ma condannata dal regime staliniano, sarà nuovamente eseguita nell'aprile del 1966 assieme alla *Ballata per un organo*, composta nel '42 e anch'essa stigmatizzata. (N.K.-M.)

\* Il 14 settembre Igor Stravinski ha diretto la NEW-PHILARMONIA ORCHESTRA DI LONDRA nell'esecuzione della suite de *L'Oiseaux de feu*, di *Feu d'artifice* e

delle *Variations en mémoire d'Aldous Huxley*, lavoro quest'ultimo composto nel 1964. (N.K.-M.)

\* La FILARMONICA Ceca, forte dei suoi cento elementi, ha inaugurato con un concerto che ha avuto luogo il 9 ottobre scorso a Brooklyn la sua prima *tournee* americana. L'orchestra, alla cui guida s'alternano i suoi due direttori stabili Karel Ancerl e Vaclav Neumann, sosterrà 34 concerti nei maggiori centri degli Stati Uniti e del Canada, ultimando la *tournee* il 20 novembre a Storrs nel Connecticut; subito dopo si trasferirà in Gran Bretagna per numerosi altri concerti che l'impegneranno sino all'1 dicembre. I programmi comprendono prevalentemente opere di compositori cecoslovacchi, tra cui Vorisek, Mica, Smetana, Dvorák, Janáček, Martinu e Kabelac.

\* Il QUARTETTO DANESE ha celebrato il 15 giugno scorso il centenario della nascita di Carl Nielsen con l'esecuzione di tre dei suoi sei quartetti.

\* Il nuovo oratorio di Robert Blum, *La Mort d'Agamemnon* per coro maschile e orchestra, è stato presentato in prima assoluta a Zurigo.

\* Al MUSIKVEREIN DI GRAZ Ernst Märzendorfer ha diretto la prima esecuzione mondiale di un lavoro di Hugo Wolf, un *Intermezzo* per orchestra d'archi scritto nel 1886 durante un soggiorno a Murau presso il fratello, e ritrovato negli Archivi della Biblioteca Nazionale di Vienna. (N.K.-M.)

\* Il 18 ottobre in 15 diverse città tedesche è stato eseguito l'oratorio *Die Ermittlung* (L'Inchiesta), il cui testo è opera di Peter Weiss, mentre Luigi Nono ne ha scritto la musica, avvalendosi dei mezzi elettronici. (N.K.-M.)

\* A BERLINO-EST è stato eseguito il 18 ottobre scorso un *Concerto* per pianoforte e orchestra di Beethoven. Si tratta di un'opera giovanile del musicista che la compose nel 1787 e che fu eseguita a quell'epoca in Austria, in Cecoslovacchia e in Russia. (N.K.-M.)

\* La CHICAGO SYMPHONY festeggia quest'anno il 75° anniversario della sua fondazione. Il suo direttore Jean Martinon dirigerà nell'occasione la prima esecuzione assoluta della sua *Symphonie Altitude* e un altro lavoro orchestrale di Gunther Schuller.

### Asterischi

\* Un centinaio di musicisti e musicologi di 13 paesi ha partecipato al Simposio internazionale sulle opere liriche di Leos Janáček che si è svolto in ottobre a Brno (Cecoslovacchia). Nel corso della manifestazione è stata costituita un'Associazione Internazionale Janáček.

\* Il TEATRO ALLA SCALA metterà in scena quest'anno l'opera *La Clemenza di Tito* di Mozart, in collaborazione con il Conservatorio di Praga, il più antico istituto musicale del centro Europa (fondato nel 1808). L'opera sarà eseguita a Milano con interpreti italiani e a Praga con cantanti del Teatro Nazionale.

\* Luigi Dallapiccola sta componendo la sua terza opera teatrale che avrà per titolo *Ulisse* e che gli è stata commissionata dalla DEUTSCHE OPER DI BERLINO.

\* La nuova opera di Samuel Barber *Antonio e Cleopatra* sarà messa in scena dalla METROPOLITAN OPERA HOUSE nella stagione del 1966 che, com'è noto, si svolgerà integralmente nella nuova sede del Lincoln Center di New York.

\* Una parte del manoscritto autografo della *Sonata a Kreutzer* di Beethoven è stata venduta nell'ottobre scorso a Berlino: le 12 pagine hanno raggiunto la cifra di 70.000 marchi. Il musicista ha scritto sul frontespizio la seguente dicitura «Sonata mulattica», indicando l'origine del violinista George A. Polgreen Bridgetower, che molto stimava e a cui, in un primo tempo, l'opera era dedicata.

\* Diverse composizioni inedite di Anton Webern sono state ritrovate dal suo biografo Moldenhauer. Si tratta di lavori risalenti al periodo 1899-1908, e più precisamente di un *Quartetto* per archi, di una *Frasede lenta* per quartetto e di *Vento d'estate*, idillio per grande orchestra.

\* Olivier Messiaen sta portando a termine una composizione sulla resurrezione dei morti, per grande orchestra e «destinée aux cathédrales et au plein air», come egli ha detto. Il titolo dell'opera sarà in latino. (N.K.-M.)

\* Pierre Boulez sta attualmente lavorando alla stesura di due nuovi lavori:

*Marges* per sei strumenti e percussioni e *Epitaphie pour Matsuo Basho* su brevi testi del poeta nipponico, per voce e un complesso di circa trenta strumenti. (N. K.-M.)

\* Flavio Testi è stato ospite dal 15 al 30 ottobre dell'Unione compositori dell'URSS. Durante tale soggiorno ha visitato i maggiori centri sovietici, assistito a spettacoli e incontrato personalità di quell'ambiente artistico.

\* È stato presentato a Bruxelles un « discobus », un automezzo lungo dieci metri che circolerà nel paese e sosterrà nei suoi 2800 comuni per far ascoltare incisioni discografiche d'ogni genere. Dotato di un impianto riproduttivo di alta fedeltà, il « discobus » è stato progettato e realizzato per conto della Discoteca Nazionale belga.

(N. K.-M.)

\* Negli studi cinematografici « Lenfilm » di Leningrado è iniziata la lavorazione del film-opera *Caterina Ismailova*, trasposizione filmica dell'opera teatrale di Dmitri Sciostakovic. Il musicista collabora alle riprese con il regista M. Chapiro anche come sceneggiatore.

Sciostakovic sta pure preparando la musica per la colonna sonora di un film su Carlo Marx di cui s'inizieranno le riprese nei primi mesi dell'anno venturo.

\* A Londra, nella sala Sotheby's, un violino di Giuseppe Guarneri, costruito nel 1737, è stato venduto per 7.000 lire sterline. (N. K.-M.)

\* Il 18 novembre s'è spento a Siena, all'età di 85 anni, il conte Guido Chigi Saracini. Appassionato cultore dell'arte musicale, aveva fondato nel 1923 in Siena la « Micat in vertice », un'associazione concertistica, e nel 1932 l'Accademia Musicale Chigiana per corsi di alto perfezionamento. Altra sua iniziativa fu la fondazione del Quintetto che porta il nome dell'Accademia e che è da tempo uno dei più noti e qualificati complessi strumentali del mondo. Dal 1939 diede vita alla Settimana Musicale Senese, manifestazioni che, affidate al loro sorgere alla direzione artistica di Casella e oggi erette in Ente, hanno rivelato i geni del passato musicale italiano riesumandone le opere più significative.

\* Hans Knappertsbusch è morto il 25 ottobre scorso all'età di 77 anni a Monaco di Baviera, dopo una lunga malattia. Era considerato uno dei maggiori direttori del nostro secolo, in particolare grande interprete delle opere wagneriane. Dopo aver iniziato la sua brillantissima carriera nella Renania e a Lipsia, e dopo esser stato per qualche tempo assistente di H. Richter e di S. Wagner, ricoprì diverse cariche importanti presso i teatri di Mühlheim, Elberfeld e Dessau, succedendo nel 1922 a Bruno Walter quale Generalmusikdirektor dell'Opera di Monaco. Tenne tale carica sino al 1936 per assumere in quello stesso anno la direzione dell'Orchestra Filarmonica di Vienna. Assai stimato in tutto il mondo musicale, Knappertsbusch verrà lungamente ricordato per talune insuperate interpretazioni wagneriane, e più precisamente per quelle date a Bayreuth e Salisburgo del *Parsifal*, sua opera prediletta.

\* All'età di 74 anni s'è spento a Monaco il baritono Jaro Prohaska, celebre interprete wagneriano.

\* Il 28 ottobre scorso è morto a Milano Pasquale Di Cagno, settantasettenne compositore e direttore d'orchestra.

\* Il 18 novembre è morto a Napoli il cavaliere Salvatore Di Costanzo, fratello e collaboratore del Sovrintendente del Teatro San Carlo, grande ufficiale Pasquale.

\* Tra le recenti scomparse di personalità musicali, ricordiamo: Peter Ronnefeld, ventinovenne Generalmusikdirektor del Teatro di Kiel e compositore; Fritz Skorzeny, compositore di 65 anni; Ludwig Egler, compositore di 71 anni; Maurice Yvain, compositore di 74 anni; Eugène Bigot, compositore e direttore d'orchestra di 77 anni che molto contribuì alla divulgazione delle musiche di Debussy e Ravel; Hippolyte Ackermans, compositore di 79 anni; Willem van Hoogstraten, direttore d'orchestra di 81 anni; Joseph Ryelandt, compositore di 95 anni.

### Commemorazioni

\* Nel corso della stagione 1965-66 l'Istituzione Universitaria di Concerti romana celebrerà il ventesimo anniversario della morte di Bela Bartók con l'ese-

cuzione dei suoi sei quartetti per archi ad opera del Quartetto Vegh, del Quartetto di Praga e del Quartetto Italiano.

\* Il 15 settembre scorso, nella ricorrenza del ventesimo anniversario della tragica morte di Anton von Webern, a Mittersill, in Austria, nella casa in cui il musicista soggiornava, è stata scoperta una lapide commemorativa disegnata dalla figlia del compositore Gustav Mahler, Ann. La morte del musicista, com'è noto, fu provocata da un soldato americano che gli sparò contro ritenendolo un *hitleriano* in fuga.

\* Nel primo anniversario della scomparsa di Lino Livibella, avvenuta il 21 ottobre 1964, la città di Macerata, dove il musicista nacque nel 1902, ha disposto adeguate onoranze. La commemorazione prevedeva l'apposizione di una lapide nella sua casa natale in via S. Maria della Porta n. 39 a cura dell'Accademia dei Catenati, una mostra di cimeli, un convegno di studi curati dalla direzione della Biblioteca Comunale e un concerto di sue musiche.

\* Numerose manifestazioni commemorative si preannunciano nei maggiori centri musicali d'Italia in occasione del trentesimo anniversario della morte di Ottorino Respighi che cadrà il 19 aprile 1966.

### Premi

\* Il Premio Sibelius, istituito dall'armatore finlandese Anti Vihuri e che nelle precedenti edizioni fu assegnato a Paul Hindemith, Igor Stravinski, Dmitri Sciostakovic e allo stesso Jean Sibelius, è stato quest'anno ripartito in due parti uguali (25.000 dollari ciascuna), una delle quali è andata a Benjamin Britten, mentre l'altra è stata a sua volta ripartita tra i compositori finlandesi Erik Bergman, Usko Meriläinen e Eino-Juhani Rautavaara.

(N. K.-M.)

\* Benjamin Britten è stato proclamato dalla Composers Guild « il musicista dell'anno » e gli è stata attribuita la Medaglia Vaughan Williams, riconoscimento che l'associazione inglese ha quest'anno assegnato per la prima volta.

\* Il compositore israelita Mordechai Seter ha ricevuto il Premio 1965 dallo

Stato d'Israele per il suo oratorio *Midnight vigil* per tenore, coro e orchestra, e per la sua recente produzione cameristica.

\* Il compositore danese Niels Viggo Bentzon ha ricevuto il Premio Carl Nielsen 1965. (N. K.-M.)

\* Il Premio dello Stato austriaco 1965 è stato conferito al compositore Gottfried von Einem.

\* Il violoncellista sovietico Mstislav Leopoldovic Rostropovitch ha ricevuto la medaglia d'oro della London Symphony Orchestra con la quale suona regolarmente. (N. K.-M.)

\* Il Premio Bonaventura Somma che annualmente l'Accademia Musicale Chigiana destina a lavori di giovani musicisti partecipanti al Corso di Perfezionamento di Composizione, è stato assegnato per il 1965 ex-aequo a Edoardo Farina per la sua *Messa dei poveri* per coro e organo e a Giampaolo Bracali per la sua *Musica per orchestra di fiati, contrabbassi e batteria*.

\* Il Premio Nazionale per la musica 1965 Diapason è stato assegnato ai compositori Goffredo Petrassi, Roman Vlad e Nino Rota, al pianista Arturo Benedetti Michelangeli, al violinista Salvatore Accardo, al direttore d'orchestra Ettore Gracis, al chitarrista Mario Gangi, ai cantanti Mario Del Monaco e Virginia Zeani, alla danzatrice Carla Fracci, al complesso dei Solisti Veneti e all'Accademia Chigiana.

\* Il Premio Italia indetto dalla Rai-Tv è andato al balletto *Le Prince mendiant* di André Sautet.

### Nomine

\* Louis Ducreux, direttore dell'Opera di Marsiglia e recentemente dimessosi da quell'incarico, è stato nominato direttore dell'Opera di Montecarlo, dove conta poter rappresentare un'opera nuova per ogni stagione.

\* Il compositore Peter Racine Fricker, già insegnante al Royal College of Music di Londra, è stato nominato professore del Conservatorio musicale dell'Università di California a Santa Barbara. (N. K.-M.)

\* Edouard Van Remoortel, direttore d'orchestra belga, è stato nominato consigliere artistico dell'Orchestre National de Monte-Carlo. (N. K.-M.)

\* Claude Monteux, figlio del celebre direttore d'orchestra, è stato nominato professore della classe di Direzione d'Orchestra al Conservatorio Peabody di New York. (N. K.-M.)

\* Theodor Bloomfield ha ricevuto recentemente la nomina di Direttore artistico dell'Opera di Francoforte e dei Concerti sinfonici del Museo. (N. K.-M.)

\* Il musicologo tedesco Heinrich Strobel è stato rieletto Presidente della Società Internazionale di Musica Contemporanea, mentre alla Vicepresidenza è stato designato Guillaume Landré (Olanda). Consiglieri sono Jan Fischer (Cecoslovacchia), Claude Rostand (Francia) e Roman Vlad (Italia), segretario generale Pierre Stoll (Francia). Il prossimo Festival della SIMC è stato annunciato per il settembre del 1966 e si svolgerà a Stoccolma.

\* Igor Markevitch è stato nominato direttore dell'Orchestra di Stato dell'URSS e professore di composizione al Conservatorio di Mosca.

## Corsi

\* Il Conservatorio di Musica «Luigi Cherubini» di Firenze in collaborazione con lo Studio di Fonologia Musicale della stessa città ha istituito un Corso straordinario di Musica Elettronica che ha affidato alla direzione di Pietro Grossi. Materie e attività di laboratorio sono: 1) Notizie storiografiche sui mezzi elettronici al servizio della musica. 2) Aggiornamento relativo all'attività degli Studi di Fonologia. 3) Conoscenza e uso della strumentazione di laboratorio. 4) Notizie di acustica. 5) Indagine sistematica dei fenomeni acustici. 6) Composizione.

Al corso saranno ammessi quanti siano in possesso dei seguenti titoli di studio: Licenza media di composizione, pianoforte, organo, violino, viola, violoncello; Diploma degli altri strumenti. Saranno ammessi al corso, previo un periodo di prova, tutti coloro che abbiano conseguito la maturità classica, scientifica o altro diploma di scuola secondaria.

Il Corso di Musica Elettronica sarà affiancato da una serie di 6 concerti da camera, da una serie di audizioni di musica elettronica e da un ciclo di conferenze tenute da personalità dell'arte, della filosofia e della scienza.

## Concorsi nazionali e internazionali

### BANDI

La Società Italiana Musica Contemporanea (S.I.M.C.) ha bandito il 4° Concorso Internazionale di Composizione 1965, cui potranno partecipare musicisti d'ogni paese senza limiti d'età. Il Concorso è suddiviso in sei categorie e prevede l'assegnazione di un premio in danaro all'autore della composizione vincitrice di ciascuna categoria: 1°) *Opera in 1 atto o consimili nuove forme di teatro musicale* (Premio dell'Ente Autonomo Teatro Comunale di Firenze di L. 1.000.000); 2°) *Coro*, anche con solisti, e *orchestra o complesso strumentale* (Premio L. 500.000); 3°) *Grande orchestra*, anche con solisti (Premio L. 500.000); 4°) *Orchestra da camera fino a 36 elementi*, anche con solisti (Premio L. 500.000); 5°) *Complessi strumentali, vocali o misti, da 6 a 11 esecutori* (Premio L. 250.000); 6°) *Musica da camera fino a 5 esecutori* (Premio L. 250.000). Le composizioni dovranno essere inviate non oltre il 31 dicembre 1965 alla S.I.M.C., Segreteria del Concorso, Via Flaminia 141, Roma. Potranno partecipare al concorso anche *lavori editi*, purchè la loro pubblicazione non sia precedente al 1964. Le opere concorrenti alla 1ª Categoria dovranno invece essere ineseguite. I lavori compresi nelle altre categorie, anche se già eseguiti non perderanno l'idoneità a concorrere.

Il 31 gennaio 1966 scade il termine per l'iscrizione al Concours International de Chant de Belgique che si effettuerà dal 2 al 25 maggio e a cui potranno partecipare i cantanti d'ogni nazionalità che non abbiano superato i 35 anni. Le domande dovranno pervenire al Secrétariat: B.O.C. 15, Boulevard de l'Empereur, Bruxelles 1. (N. K.-M.)

L'VIII Concorso Pianistico Internazionale A. Casella, organizzato dall'Accademia Musicale Napoletana, si svolgerà dal 18 al 26 aprile 1966 a Napoli. Vi potranno partecipare i pianisti di qualunque nazionalità che abbiano compiuto il 15° e non superato il 32° anno d'età.

L'Accademia Musicale Napoletana bandisce pure il IV Concorso Internazionale di Composizione A. Casella 1966 per una composizione di musica da camera, precisamente un Trio per pianoforte, violino e violoncello. Il termine utile per l'invio dei lavori scadrà il 15 marzo 1966. Per informazioni e iscrizioni rivolgersi alla Segreteria dell'Accademia Musicale Napoletana, via Pasquale a Chiaia 62, Napoli.

Il Circolo culturale dell'Unione Federale dell'Industria Tedesca ha bandito il IV Premio Benhard Sprengel per musica da camera. Le composizioni dovranno essere scritte per i complessi da 1 a 8 strumenti (è ammessa una voce). Al concorso potranno partecipare i musicisti di qualunque nazionalità che hanno compiuto i 25 anni. Le composizioni dovranno pervenire entro il 15 marzo 1966 al Kulturkreis im Bundeswerband der Deutschen Industrie, Habsbürger Ring 2-12, Köln (Deutschland).

Il IV Concorso Internazionale «Robert Schumann» di canto e pianoforte avrà luogo a Zwickau dal 16 al 27 ottobre 1966. Vi potranno partecipare i cantanti che non

abbiano superato il 30° anno di età e i pianisti che non abbiano superato il 28°. Il Comitato, oltre ad aver stanziato una notevole somma da ripartire fra i vincitori del Concorso, sosterrà anche tutte le spese di vitto e alloggio dei concorrenti durante la durata del Concorso. Le iscrizioni dovranno pervenire non oltre il 15 giugno 1966 al seguente indirizzo: Robert Schumann Konservatorium, Crimmitschauer Strasse 1 b, Zwickau (Deutschland).

#### ESITI

Alla XIII edizione del Concorso Polifonico Internazionale svoltosi ad Arezzo dal 26 al 29 agosto hanno partecipato 19 cori di nazioni straniere e 12 cori italiani. Tre delle cinque categorie, e cioè quelle riservate ai cori misti, ai cori femminili e all'esecuzione di canti popolari, hanno visto il successo del coro ungherese della città di Veszprem, mentre nelle rimanenti si sono imposti il Coro «Alpi» di Milano (cori maschili) e il Coro femminile di Santa Cecilia di Trento (esecuzione di musiche gregoriane).

Il IV Concorso Pianistico Ettore Pozzoli, patrocinato dall'Ente Provinciale per il turismo di Seregno, è stato vinto dal pianista statunitense François Joel Thiollier. Al secondo posto si sono classificati ex-aequo il giapponese Yoshya Iwamoto e l'italiano Riccardo Risaliti, al terzo, sempre ex-aequo, lo spagnolo Joaquín Soriano e l'italiano Pier Alvise Vulpetti.

La Giuria del Concorso Pianistico Internazionale «Ferruccio Busoni» svoltosi a Bolzano dal 22 agosto al 2 settembre non ha assegnato il primo premio. Il bulgario Bojidar Noeff e l'americano James Dick si sono classificati rispettivamente al secondo e al terzo posto, al quarto ex-aequo l'israeliano Israele Margalit e l'italiano Franco Medori.

Vincitrice del I Concorso Internazionale di Musica d'organo effettuati a Ravenna dal 30 agosto al 5 settembre è risultata l'organista zurighese Verena Lutz. Al secondo posto si è classificato il berlinese Wolfgang Sebastian Meyer e al terzo l'italiana Claudia Termini di Parma.

39 direttori d'orchestra debuttanti hanno partecipato al XV Concorso Internazionale per Giovani Direttori di Besançon. Vincitore della 1ª categoria riservata ai direttori diplomati è risultato Zdeněk Macal, cecoslovacco di 29 anni già direttore dell'Orchestra d'Olmütz. Al secondo posto s'è classificato un altro musicista ceco, Jiri Kout, mentre terzo è stato l'inglese McKie. Della seconda categoria, riservata ai direttori non ancora diplomati, il primo premio è andato allo svizzero ventenne Robert Bachmann, secondo il francese diciannovenne Claire Gibault. (N.K.-M.)

Il Premio intitolato a Ferdinando Ballo, che annualmente l'Ente dei Pomeriggi Musicali di Milano bandisce, è stato assegnato alla composizione *Favole per orchestra* di Gabriele Bianchi. Il lavoro del musicista veronese sarà eseguito nel concerto di chiusura della stagione dei Pomeriggi.

Si è concluso a Monaco, al Cuvillies-Theater, il XIV Concorso Internazionale d'Esecuzione Musicale promosso dalla Radio della Repubblica Federale tedesca. Per il canto il primo premio è andato ad Althea Bridges (Australia) e Antonio Blacas-Laplaza (Spagna); per il pianoforte a Judith Burgänger (Stati Uniti); per il quartetto d'archi al Quartetto Dimov (Bulgaria). Per la lettura a prima vista al pianoforte il primo premio non è stato assegnato ed hanno vinto il secondo premio Frank Maus (Germania occidentale) e Lucia Negro (Italia).

La XII edizione del Concorso Nazionale d'Esecuzione Pianistica «Città di Treviso» è stata vinta dal pianista romano Franco Medori; al secondo posto s'è classificato il milanese Pier Alvise Vulpetti.

Il premio previsto per una composizione pianistica non è stato invece assegnato.

Il Concorso Internazionale di Violino «Nicolò Paganini» recentemente svoltosi a Genova, ha fatto registrare la netta affermazione della scuola sovietica che ha visto assegnati a tre suoi esponenti i primi tre posti. Vincitore è risultato Victor Pikaisen, secondo Filipp Chirschorn, terzo Andrei Korsakov.

La terza edizione del Concorso Internazionale per Giovani Direttori d'Orchestra intitolato a Guido Cantelli è stata vinta da Walter Gillessen, ventiquattrenne direttore tedesco, allievo di Franco Ferrara. Gli altri tre finalisti erano Sylvia Caduff (Svizzera), Bruno Martinotti (Italia) e David Michado (Brasile).

Si è concluso il 1° agosto a Cava dei Tirreni il 4° Concorso Internazionale di Musica Ritmo-Sinfonica, che è stato vinto dalla composizione *Triptyque* del canadese Pierre Mercure; il premio della critica è stato conferito a *Movements for orchestra* di Harry Somers, canadese anch'egli. Entrambe le composizioni, edite dalla Ricordi & Co. di Toronto, sono state eseguite durante il concerto finale che la Rai ha registrato e messo successivamente in onda il 30 settembre. Il terzo posto è stato assegnato alla composizione *Suite paraphrase* di Guido Turchi.

## Nuove musiche

**Flavio Testi: *Il Dolore*.** Tre madrigali per piccolo coro e strumenti - Milano, Ricordi, 1965.

*New York, oficina y denuncia* per coro e orchestra - Milano, Ricordi, 1965.

La simpatia di Testi per la scrittura corale si manifestò fin dall'apparire del suo primo lavoro di una certa importanza, e cioè quella *Crocifissione* che riscosse anni or sono un buon successo scaligero. E non a caso, proprio sulle pagine di questa rivista, ci è avvenuto recentemente di recensire una serie di *Mottetti* per 4 voci e strumenti.

Se *Il Dolore*, tre madrigali su versi di Giuseppe Ungaretti, rinvia subito ai *Mottetti*, *New York, oficina y denuncia* merita un discorso a parte. Per la scelta del testo lorchiano, innanzitutto, che è un atto di rifiuto, di rivolta nei confronti di una moderna, disumana metropoli costruita dall'uomo ma non per l'uomo (o meglio: non per «l'uomo come fine»). «No, no, no, no; yo denuncia. / Yo denuncia la conjura / de estas desiertas oficinas / que no radian las agonias, / que borran los programas de la selva...»: queste le parole di alcuni dei più significativi versi della poesia di Lorca. La musica si avvale della solita scrittura del compositore, tendente alla contrapposizione dei blocchi, a una cruda e martellante omoritmia corale; ma il segno crudo, l'intervallistica dissonante e la ricerca deliberata di effetti violenti si ricollegano più alle drammatiche sequenze della *Crocifissione* piuttosto che agli ultimi lavori, specie strumentali, di Testi: ove l'impeto discorsivo pare un po' estenuato in una eccessiva semplificazione e lindura neo-classicizzante. Ancora si noteranno,

in *New York*, il ricorso al coro parlato e l'impiego dell'orchestra, che non interferisce diffusamente sulla parte corale, sempre in primo piano, e blocca così sul nascere ogni dialettica tendente a dissociare la materia su due opposti piani formali ed espressivi.

ARMANDO GENTILUCCI

**Bruno Bettinelli: III Concerto** per orchestra (1964). Milano, Ricordi, 1965.

Dopo gli *Episodi per orchestra* (1961) e il *Concerto per due pianoforti e orchestra* (1962), Bruno Bettinelli, fedele alla sua originaria vocazione sinfonica, torna a proporsi all'attenzione del pubblico e della critica con una nuova composizione di vasto respiro, il *III Concerto* per orchestra (1964) al quale sono andati, a pochi mesi dal compimento, gli alti riconoscimenti dei Premi « Città di Trieste » e « Città di Bologna ».

Con questo lavoro, Bettinelli conferma ancora una volta la coerenza e la validità di una posizione stilistica assunta e perseguita con impegno e coraggiosa indipendenza nell'ambito del problematico e inquieto clima musicale contemporaneo; posizione legata, pur nell'originalità degli esiti espressivi, alle solide conquiste dei maggiori esponenti della civiltà musicale mitteleuropea del Novecento, da Hindemith a Bartók, individualmente rivissuta secondo una linea d'interpretazione tutta italiana, che già fu fatta propria da alcuni dei maggiori protagonisti dell'esperienza musicale del nostro Novecento, da Petrucci a Ghedini. A Ghedini, appunto, Bettinelli è legato da un gusto nitido e fermo delle architetture sonore, stagliate quasi contro luce, con gesti netti e precisi, sempre efficaci nell'asciutta funzionalità schiva di amplificazioni pletoriche e di compiacimenti retorici: ma se ne distanzia per un più inquieto atteggiarsi del discorso musicale, per un trattamento più asciutto e crudo del materiale armonico, che lo induce spesso ad allargare il suo congeniale, rarefatto spazio politonale sino a comprendere l'intero totale cromatico, e a far suoi, ove ne senta la necessità espressiva, i procedimenti della tecnica seriale.

Allontana d'altra parte Bettinelli dal linguaggio dell'avanguardia, l'irrinunciabile esigenza della costruzione, l'impulso ad atteggiare la propria fantasia creativa in una parabola limpida e necessaria di piani e volumi sonori sorretti da una logica formale di immediata perspicuità e di pronta efficacia comunicativa. Un intimo rovello morale spinge il musicista a perseguire sia un ideale di scrittura nel quale traspaia, nell'adesione ai modi di una tradizione illustre, la solida, verificabile realtà di un impegno stilistico basato su di un assoluto dominio della materia tecnica, sia a ricercare una comunicazione aperta e totale con il suo pubblico.

Che questo non si risolva, come per altri autori di minore levatura intellettuale e morale, in una posizione di isolamento dalle più valide tendenze della nuova musica, ma fruttifichi viceversa in un dialogo ricco di spunti e di suggestioni feconde per l'arte del musicista, è testimoniato, tra l'altro, proprio da questo *Concerto* per orchestra.

Partitura classica nella sua trasparenza e nel suo equilibrio, nel suo trasporre in una visione di compiuta armonia espressiva gli umori di una ricca fantasia e di una sensibilità vigile e sottile, quest'opera, mentre ripropone alcuni elementi congeniali allo stile sinfonico di Bettinelli, già sperimentati in altre sue opere stabilmente entrate nel repertorio concertistico (tale il bellissimo « Ostinato » su cui è costruito l'ultimo movimento), si apre, riprendendo certe ricerche timbriche annunciate negli *Episodi*, a un più prezioso trattamento della materia sonora, che si rifrange in una vasta gamma di colori e di atmosfere personalissime: gusto di una raffinatezza strumentale che si avverte sostenuta sempre da superiori ragioni espressive e lontana pertanto da certi complacimenti « materici » fine a se stessi propri ai più deboli esponenti della nuova musica, come da un più facile edonismo di ascendenza post-impressionistica.

FRANCESCO DEGRADA

## Nuovi dischi

**Paul Hindemith: Ludus Tonalis** per pianoforte. Pianista Carlo Pestalozza. Disco Angelicum LPA 5971.

Il titolo completo del *Ludus Tonalis* per pianoforte di Hindemith è: *Ludus Tonalis. Kontrapunktische, tonale und klaviertechnische Uebungen*, cioè *Scuola tonale. Esercizi contrappuntistici, tonali e di tecnica pianistica*. Un'opera didattica, quindi, che mira alla formazione tecnico-musicale del pianista, al quale viene offerta l'occasione di esercitare la meccanica delle dita e la meccanica del cervello, familiarizzandosi nello stesso tempo con la nuova teoria dell'armonia che risolve in modo razionale l'organizzazione dello spazio cromatico dei dodici semitoni.

Questo è il *Ludus Tonalis* che, in quanto tale, sembra un capolavoro mancato. La sua teoria dell'armonia Hindemith l'aveva esposta dottrinalmente nel 1937 con l'*Unterweisung in Tonsatz*, in tacita polemica con la dodecafonia di Schoenberg; i dodici suoni della scala cromatica, diceva Hindemith, hanno tra di loro una naturale affinità, un grado di parentela tonale, ragione per cui non è possibile ordinarli in una qualsiasi successione. La successione che rispetta le affinità è una sola; per esempio, partendo per convenzione dalla nota *do*, questa: *do, sol, fa, la, mi, mi bem., la bem., re, si bem., re bem., si, fa diesis*. La teoria di Hindemith è vera? Parrebbe di no, perchè non ci consta che nessun compositore si sia sentito nell'imperativa necessità di adottarla, ed i teorici che se ne sono occupati l'hanno demolita, in quanto teoria di pretese scientifiche. Chi volesse approfondire il problema potrà cominciare studiando l'ultimo saggio che, a quanto ci consta, è stato dedicato alla teoria di Hindemith: *Hindemith's twelve-tone scale*, di Richard Bobbitt, pubblicato nel numero di maggio 1965 della « Music review ».

Con il *Ludus Tonalis*, scritto nel 1943, Hindemith avrebbe voluto dare una dimostrazione pratica della bontà della sua teoria, così come Bach aveva dimostrato l'utilità del temperamento equabile con il *Clavicembalo ben temperato*. Quindi, se nel *Clavicembalo* una serie di Preludi e Fughe si disponeva in ordine di progressione cromatica, nel *Ludus* dodici Fughe — 12, non 24, perchè non si fa distinzione di modo maggiore e minore — si succederanno nell'ordine tonale naturale scoperto da Hindemith, e saranno separate e collegate da 11 *Interludia*, precedute da un *Praeludium* e seguite da un *Postludium*.

Questa organizzazione architettonica ha fatto sì che il *Ludus* diventasse, almeno fino ad ora, un'opera didattica mancata. Mentre ogni *Preludio e fuga del Clavicembalo* è in sé compiuto, nel *Ludus* nulla è separabile dall'insieme perchè gli *Interludi* sono modulanti: il primo, che segue alla Fuga in *Do* ed introduce la Fuga in *Sol*, inizia in *Do* e termina in *Sol*, il terzo inizia in *Fa* e termina in *La*, ecc. E quindi, a rigore, o si studia tutto il *Ludus* o non se ne studia niente; la risposta delle scuole pianistiche è stata categorica: niente. Per una nostra malsana curiosità abbiamo cercato il *Ludus* nella biblioteca di due importanti Conservatori, e non l'abbiamo trovato: non c'è.

Il *Ludus Tonalis*, basato su una teoria discussa e troppo grosso di mole, è quindi inutile, didatticamente? Niente affatto. Non ci sembra che sarebbe un delitto di lesa arte lo studiare a scuola *qualcuna* delle Fughe (con o senza il relativo *Interludio*), visto che si studia, per esempio, *qualche* brano di opere compatte come i *Papillons* di Schumann o la *Suite bergamasque* di Debussy. E per ciò che concerne alla teoria della tonalità, dicevamo prima che i teorici la demoliscono, in quanto teoria di pretese scientifiche. Ma la teoria di Hindemith è valida, in quanto sforzo di analisi che il compositore fa sul suo linguaggio, giunto ad uno stadio evolutivo

di alta maturazione. Il *Ludus* non può quindi aprire le porte di una musica contemporanea legittima perchè naturale; ma apre le porte alla comprensione della musica di Hindemith e di molti compositori, attivi nel periodo fra le due guerre e anche dopo. Pianisticamente il *Ludus* può familiarizzare il giovane esecutore con lo stile pianistico che, grosso modo, chiameremo neoclassico.

Ma il *Ludus Tonalis*, oltre ad essere un'opera da utilizzare didatticamente, è anche musica: bella musica, sagomata a contorni netti e geometrici, nutrita di umori gioiosi e giovanilmente baldanzosi, spesso scherzosa e persino burlesca, e compiaciuta di sé, delle sue chiare sonorità pianistiche, delle sue abili *gimkane* tra tasti bianchi e neri. E noi pensiamo che la parola « capolavoro » possa applicarsi al *Ludus*, qualora con capolavoro si intenda semplicemente designare l'opera eccellente di un maestro dell'arte, e non qualcosa che capita una volta nella vita di un artista o di una generazione o di un secolo.

Il *Ludus Tonalis* ha quindi le carte in regola per pretendere anche l'ingresso nel tempio delle musiche « godibili », e per la verità aveva già trovato aperta una porticina nelle sale da concerto; ora, con la pubblicazione del disco, diventa un cliente potenziale di chiunque possieda un grammofono. L'incisione che Carlo Pestalozza ha realizzato per l'Angelicum è, salvo errore, la terza pubblicazione in disco del *Ludus*. Ma in realtà, tanto per ripetere una frase fatta, colma una lacuna, perchè la vecchia incisione di Bruce Simonds per la Concert Hall è sparita dai cataloghi, e dell'incisione di Noel Mewton-Wood per la Argo, annunciata anni addietro, non si è più saputo nulla dopo la morte del pianista australiano.

L'esecuzione di Carlo Pestalozza è il risultato di una lettura attentissima, analiticamente precisa e penetrante; le linee sono state studiate nelle loro singole dimensioni e nei rapporti reciproci, e sono state fissate in un suono limpido e squillante. Il suono di Pestalozza può essere definito tipico: è ricco di armonici dissonanti, intensissimo all'attacco e poi rapidamente decrescente di intensità, nettamente individuato nelle gradazioni dinamiche (solo tra il *forte* e il *fortissimo* non c'è un vero divario). Il *Ludus*, per questo aspetto, viene quindi sonorizzato con una materia prima che gli calza a pennello.

Il livello stilistico dell'esecuzione di Pestalozza è, in generale, molto buono. I momenti migliori si possono trovare nei brani più schiettamente umoristici: molti degli Interludi, e le Fughe in *Sol*, *Mi*, *Re*, *Si bemolle*. Eccellente è anche l'esecuzione del Preludio, soprattutto per due motivi: per il carattere di improvvisazione mantenuto alla parte iniziale, e per una leggera ansia che si insinua nella conclusione (*Solenne, largo*). Il testo di Hindemith può anche essere inteso diversamente, ma l'idea interpretativa di Pestalozza è indubbiamente suggestiva perchè prepara molto bene l'entrata del tema profondamente meditativo della Fuga in *Do*. Quanto alla Fuga in *Do*, e altre Fughe, ci sembra che non ci sia dappertutto un equilibrio convincente tra le rispettive sonorità delle varie voci. Pestalozza mette sempre in risalto il tema suonandolo più forte; forse, specialmente nelle Fughe in *Do*, *Fa*, *La*, *La bemolle* e *Re bemolle* sarebbe stato opportuno differenziare le voci non tanto con una diversa intensità, quanto con un diverso tipo di suono. Ciò, naturalmente, avrebbe sollevato altri problemi di equilibrio sonoro, non più all'interno di quelle Fughe, ma nel rapporto tra quelle Fughe e il resto dell'opera. Non sappiamo se e come si sarebbero poi potuti risolvere i problemi nuovi; comunque, il rilievo che facciamo costituisce l'unico motivo di perplessità in un'esecuzione che ci appare esemplare. L'incisione e lo stampaggio sono ottimi.

PIERO RATTALINO

#### D. Scioastakovic: *Präludien und Fugen* op. 87 per pianoforte - Philips A 02327 L.

È necessario avvertire che questa serie di *Preludi e Fughe* del '33 non può in alcun modo essere riferita alla moda neoclassica in auge nel periodo tra le due guerre. E questo lo si può facilmente stabilire facendo un confronto con il più celebre *Ludus Tonalis* di Hindemith. Le peculiarità e le differenze dei due stili sono lam-

panti: Hindemith, seguendo la poetica neoclassica, mira infatti a saltare a piè pari l'Ottocento, recidendo ostentatamente ogni legame col passato più prossimo, rinserrandosi in una angolosa anche se talvolta arcaicizzante costruttività; Scioastakovic, invece, partecipa del mondo armonico e coloristico romantico perfino nelle fughe: per cui inevitabile risulta la mediazione di Beethoven e Brahms da una parte, dei cinque della Scuola nazionale russa dall'altra, nei confronti della scrittura contrappuntistica ortodossa. S'intende che facilmente identificabile è anche la personalità discontinua ma interessante di Scioastakovic, espressa dalla cupezza insistita di alcuni Preludi e dalla pungente vivacità di alcune fughe. L'interpretazione di Richter è sempre vigorosa e convincente, al punto che rende interessanti ed espressivamente tese anche le pagine piuttosto sbiadite.

ARMANDO GENTILUCCI

#### Carl Stamitz: *Sinfonie concertante D-dur; Sinfonie Es-dur - Harmonia Mundi 30 645*

Carl Stamitz (1746-1801), figlio del più noto Johann (fondatore della Scuola di Mannheim), è un tipico esponente dello stile galante. La struttura delle sue Sinfonie, ormai completamente estranea ai residui contrappuntistici di eredità barocca, si giova di una stesura armonica che affida un netto predominio ai violini, cioè alla parte superiore. La compatta, ma anche talvolta rigida, schematica disposizione di una materia costretta entro regole ormai cristallizzate dall'accademia, viene riscattata da Carl Stamitz attraverso una dolcezza elegiaca e una vena di canto che, se non sono sufficienti a dargli investitura di inconfondibilità stilistica, rappresentano pur sempre qualità che difficilmente si potrebbero negare.

L'esecuzione delle Sinfonie, affidate al *Collegium aureum* diretto da Rolf Reinhardt (e per la prima ai solisti Ulrich Grehling, violino, e Ulrich Koch, viola), è equilibratissima, diremmo quasi perfetta: non una nota, un colorito, un attacco che sia fuori misura.

A. G.

#### Beethoven: *Sämtliche Sonaten für Klavier und Violoncello* (due dischi) - Philips A 02307/08 L.

Inutile iniziare un seppur generico discorso sulle splendide sonate per violoncello di Beethoven, nei telegrafici limiti imposti da una recensione discografica: sarà meglio invece subito attendere a un giudizio sull'interpretazione del violoncellista Rostropovic e del pianista Richter. Innanzitutto i due artisti sovietici mostrano un affiatamento che non è solo paziente fusione ottenuta dopo lungo studio, alambiccata ricerca di esteriore pulizia, ma invece singolare e felicissimo incontro di intenti e sensibilità. Sia Rostropovic che Richter sono legati alle più valide esperienze del Romanticismo, non assimilato nei cascami, nella frangia ornamentale, ma invece nei suoi aspetti più validi e perciò attuali, moderni: l'inquietudine innovatrice, il vigore che rimette continuamente in discussione le stanche tradizioni interpretative, per risolvere dall'interno, in una sofferta ricerca che è insieme partecipazione appassionata e lucida comprensione strutturale, il problema della lettura del testo. Qualcosa, insomma, che sembra aderire al monito busoniano caro a Dallapiccola: « Evitate il mestiere, fate che tutto sia un principio ».

A. G.

## Nuovi libri

**Leonardo Pinzauti: *Gli Arnesi della musica*** - Firenze, Vallecchi Editore, 1965.

Fu nell'intento di familiarizzare i ragazzi delle scuole con i timbri degli strumenti che Sergei Prokofiev scrisse nel '36 la fiaba musicale *Pierino e il lupo*, ai singoli strumenti affidando appunto l'incarnazione sonora dei diversi personaggi della vicenda; e da analoghi propositi fu mosso, dieci anni più tardi, Benjamin Britten nel porre mano alla sua *Guida del giovane all'orchestra*, ove lo snodarsi di una serie di variazioni su di un tema di Purcell vede a volta a volta impegnate, con prospettico rilievo, le varie famiglie dell'orchestra. (Ma convien ricordare che, ben prima di Prokofiev e di Britten, cioè nel '31, qualche cosa di analogo, pur senza funzioni propedeutiche o pedagogiche, era stato compiuto da G. Francesco Malipiero nelle sette impressioni timbriche dei *Concerti per orchestra*).

Le pur commendevoli intenzioni di Prokofiev e di Britten non erano, d'altronde, se non un contingente argomento per scrivere della musica. E lo stesso discorso si può ripetere, nel campo librario, per Leonardo Pinzauti: il quale, dando alle stampe *Gli Arnesi della musica*, s'è inteso di illustrare, di definire e di commentare le caratteristiche degli strumenti musicali, e rivolgendosi non già a scolari e a giovinetti studiosi, bensì ai laici della musica, alle persone dotate di cultura generale, o letteraria, od anche artistica, che non disdegnano la musica, che frequentano anzi concerti e teatri d'opera, ma che alle cose dell'arte dei suoni dedicano un'attenzione svagata ed epidermica, secondo il misterioso canone che colloca la musica al rango di Cenerentola delle arti.

Dei singoli strumenti, dall'ottavino al controfagotto, dal vibrafono alla grancassa, Pinzauti traccia un esauriente profilo storico-acustico, con citazioni copiose e con riferimenti precisi, non senza ricorrere al sussidio dell'amabile aneddotica e dell'ammiccante, arguta chiosa. Il linguaggio di Pinzauti, oltre che accessibile al profano, è fresco e immediato, procede per immagini ariose dall'inconfondibile aroma toscano, ormecciante la discorsività casalinga di un Soffici o di un Papini. E il fatto essenziale d'essere un bel libro agevolerà agli *Arnesi della musica* il dichiarato proposito funzionale.

Nè va trascurata la circostanza che un musicista altamente qualificato, quanto allergico alle blandizie di convenienza, Luigi Dallapiccola, nella sua prefazione agli *Arnesi della musica*, definisca il volume come « interessante utilissimo e istruttivo anche per il musicista... ». Pur destinato ai laici, esso può dunque venir letto con profitto anche dai chierici; e ancora, vogliamo aggiungere, dai diaconi e suddiaconi, vale a dire dagli insegnanti di strumento nei Conservatori di Musica: per molti dei quali, oltre la cerchia tecnica e didattica afferente ai rispettivi strumenti, il mondo esterno si configura — e non esclusa la musica — nell'aspetto di una tenebra pesta e impenetrabile.

GUIDO PIAMONTI

**R. Allorto - P. Bernardi Perrotti: *L'Educazione ritmica*** - Ricordi, Milano, 1965.

**G. Graziosi: *Introduzione all'ascolto*** - Ricordi, Milano, 1965.

**A. Zecchi: *Il Direttore di coro*** - Ricordi, Milano, 1965.

*Manuali di Didattica Musicale* - Collana diretta da Riccardo Allorto.

Quanto mai opportuna giunge in questo momento particolarmente delicato per l'istruzione musicale italiana la pubblicazione, da parte della Casa Ricordi, di una collana di « Manuali di didattica musicale », affidata alla direzione di Riccardo Allorto. Questi manuali, caratterizzati da agile stringatezza d'esposizione e da una pratica e nitida presentazione grafica, si propongono di offrire un valido strumento

di orientamento soprattutto, anche se non esclusivamente, agli insegnanti chiamati all'arduo compito di accostare per la prima volta i giovani della Scuola Media, nella quale è stato finalmente introdotto l'insegnamento della « Educazione Musicale », all'apprezzamento, sia pure in via affatto intuitiva e immediata, dell'arte dei suoni. Compito indubbiamente irto di molti e gravi problemi, sia per l'oggettiva difficoltà della materia che richiede, oltre a una notevole preparazione specifica, doti psicologiche e didattiche che non tutti i nuovi insegnanti posseggono, sia per una serie di fattori negativi legati alla realtà della scuola e del costume italiani, troppo tristemente noti perchè se ne debba qui fare sia pur fugace cenno.

*L'Educazione ritmica*, dovuta alla penna di Riccardo Allorto e di Paola Bernardi Perrotti si divide opportunamente in una parte teorica e in una parte pratica comprendente una serie di esercizi; gli autori illuminano nella prima con molta chiarezza i concetti di ritmo e di metro, analizzano le strutture ritmiche del linguaggio musicale occidentale moderno, svolgono il concetto di ritmica come concreta « educazione al ritmo con il ritmo », offrono essenziali ma sufficienti cenni sugli strumenti a percussione più indicati a realizzare di fatto gli esercizi ritmici in sede scolastica e sulla relativa notazione. Particolarmente pregevole e degna di menzione ci pare l'impostazione del lavoro, che concepisce il ritmo nella piena e viva realtà della sua estrinsecazione sonora, in polemica (una polemica sostenuta e svolta con ricchezza e precisione di documentazione storica) con l'arida astrattezza proprio di chi ha favorito, specie nelle prime classi dei Conservatori, l'abnorme e innaturale ruolo del solfeggio parlato nell'introduzione pedagogica alla ritmica musicale: mentre il ritmo, per operare nella pienezza delle sue implicazioni psico-fisiologiche sull'adolescente, necessita di tutta la sua corposità, fisicamente, non solo mentalmente esperibile, attraverso un impegno ben altrimenti profondo ed efficace sul piano educativo. A questi principi si ispirano gli esercizi contenuti nella parte seconda del volume, compilati dagli autori con intelligenza e con giusto ed efficace criterio di gradualità. *L'Introduzione all'ascolto* di Giorgio Graziosi, si pone, nelle intenzioni dell'autore soprattutto come una raccolta di « spunti e suggerimenti sia per la costituzione e per l'ampliamento di una prima discoteca scolastica, sia per sistematizzare e graduare in qualche modo la presentazione delle musiche alla classe, sia infine per trarre più ampia materia (storica, estetica, critica, tecnica, informativa, ecc.) alla illustrazione delle musiche stesse » (p. 3). Fine del volume è dunque soprattutto quello di aiutare gli insegnanti a sfruttare in tutta la vasta gamma di implicazioni culturali l'ascolto delle musiche proposte ai giovani allievi, in vista della formazione del loro gusto e di una prima elementare presa di coscienza storica del fatto sonoro. Si tratta indubbiamente della parte più delicata del lavoro richiesto ai docenti, soprattutto per la difficoltà di porgere concetti e nozioni non sempre facili e piane a giovani non solo immaturi e impreparati, ma spesso guastati dalla volgare e insulsa banalità della musica leggera: d'altra parte è proprio attraverso l'ascolto criticamente inquadrato e guidato che *L'Educazione musicale* trova il suo coronamento e la sua logica conclusione in uno spirito di formazione umanistica.

Il Graziosi svolge il suo discorso, sempre mirabilmente chiaro e consapevole dei non piccoli ostacoli di natura pratica e psicologica che occorre superare per giungere a farsi intendere dai giovani studenti, attraverso una serie di analisi di opere scelte, per incominciare, nell'ambito della « musica a programma » e, in seguito, da alcuni tra i più illustri esempi del repertorio sinfonico, classico, romantico e moderno. Il *Bolero* di Ravel porge poi all'autore l'opportunità di svolgere una « lezione-tipo » intorno agli elementi costitutivi ed espressivi della musica (ritmo, melodia, armonia, timbro, dinamica, agogica, problemi interpretativi). Conclude il volume una serie di suggerimenti sul modo più opportuno di inserire i brani musicali proposti all'ascolto in una prospettiva di carattere storico, collocandoli, attraverso efficaci scorcii sintetici, nel vasto contesto culturale e sociale entro il quale essi presero forma. In appendice si trovano utili indicazioni discografiche sugli autori e sulle musiche illustrate o citate.

E' da riconoscere al Graziosi il merito di aver raggiunto nella sua esposizione un commendevole equilibrio tra le imprescindibili esigenze di sintesi e di schematizzazione che la destinazione dell'opera richiedeva e il rispetto per un rigoroso e profondo criterio estetico-storico, che facilmente si avverte presiedere a una trattazione condotta con chiarezza, intuito psicologico, abilità didattica.

*Il Direttore di coro* di Adone Zecchi è un manuale dedicato a quanti aspirano a porsi alla testa di un complesso corale; particolarmente utile esso potrà riuscire agli aspiranti candidati per l'abilitazione all'insegnamento dell'« Educazione musicale » nella Scuola Media che prevede appunto il possesso delle conoscenze teorico-pratiche utili per organizzare un complesso di voci.

La materia che l'autore ha condensato in un volumetto di agile e scorrevole lettura è davvero cospicua: essa va dalla fisiologia dell'apparato vocale, alla fonetica, ai problemi dell'intonazione, dell'intuito psicologico, a quelli connessi con i vari generi e i vari stili corali. Tutto ciò viene trattato in una prima parte di prevalente intonazione teorica; nella seconda, di carattere pratico, lo Zecchi tratta della formazione e dell'istruzione del coro, dell'interpretazione, delle qualità naturali e acquisite che si richiedono al direttore di coro, della migliore disposizione dei coristi e della loro istruzione nel complesso *iter* che porta, attraverso le varie prove, all'esecuzione; infine dà illuminati consigli per l'elaborazione dei programmi. Chiude il volume un elenco sufficientemente ampio di composizioni corali di autori italiani dalla fine dell'Ottocento in poi, opportunamente aggiornato sino alla più recente produzione. L'operetta si raccomanda per la larga messe di osservazioni tecniche e umane che la singolare competenza e la lunga esperienza dell'autore nel campo specifico ha potuto raccogliere, e che mantengono la loro utilità anche nella stringatezza e nella semplificazione imposte da un'esposizione manualistica.

FRANCESCO DEGRADA

### Publicazioni ricevute

AUTORI VARI: *George Enescu*, Editura Muzicala a Unionii Compozitorilor din R.P.R., Bucaresti 1964, pagg. 434.

G. COGNI: *Sigfrido*. Interpretazione lirica italiana del poema con testo originale a fronte e una introduzione, Casa Editrice Ceschina, Milano 1965, pagine 270.

H. KAUFFMANN: *Hans Erich Apostel*, « Osterreichische Komponisten des XX Jahrhunderts », vol. IV, Osterreichischer Bundesverlag und Musikzeitschrift, Wien 1964, pagg. 80.

B. KORTSEN: *Fartein Valen life and music*, Johan Grundt Tanum, Oslo 1965; tre volumi, pagg. 214, 219 e 279.

B. KORTSEN: *Modern norwegian chamber music*, Haugesund 1965, pagg. 174.

W. MC CLUNG EVANS: *Ben Jonson and Elizabethan music*, Da Capo Press, New York 1965, pagg. 132.

M. RINALDI: *Ennio Porrino*, Editrice Fossataro, Cagliari 1965, pagg. 176.

W. SZMOLYAN: *Joseph Matthias Hauer*, « Osterreichische Komponisten des XX Jahrhunderts », vol. VI, Osterreichischer Bundesverlag und Musikzeitschrift, Wien 1965, pagg. 80.

W. WALDSTEIN: *Hans Gdl*, « Osterreichische Komponisten des XX Jahrhunderts », vol. V, Osterreichischer Bundesverlag und Musikzeitschrift, Wien 1965, pagg. 96.

**Guido Valcarenghi**

Direttore responsabile

Registrazione del Tribunale di Milano n. 2241 del 23-1-1951 - Arti Grafiche Crespi & C. - Milano

# NOVITÀ EDIZIONI Ricordi

*Composizioni d'autori contemporanei*



*Bruno Bettinelli*

BRUNO BETTINELLI

## 3° Concerto per orchestra

partitura

130819

L. 6.000



RAPPRESENTANTE  
GENERALE  
IN ITALIA:

**Ditta  
STRINASACCHI  
VERONA**

### IN LIBRERIA

ADAMI (a cura di)	<i>Un secolo di scenografia alla Scala</i> - Milano, 1945	L. 20.000
BARTON	<i>Historic costume for the stage</i> - Londra, 1931	L. 7.700
EISENBERG	<i>Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im XIX Jahr</i> - Lipsia, 1903	L. 10.000
GERHAEUSER-PANKOK	<i>Stuttgarter Bühnenkunst</i> - Stoccarda, 1917	L. 15.000
GRAF	<i>Producing opera for America</i> - Zurigo, 1961	L. 10.000
MORETTI	<i>Pietro Gonzaga, scenografo e architetto veneto '1751-1831)</i> - con 40 tavole inedite e fuori testo - Milano, s. d.	L. 50.000
MOUSSINAC	<i>La décoration théâtrale</i> - Parigi, 1922	L. 2.500
MOYNET	<i>L'envers du théâtre</i> - Parigi, 1875	L. 3.000
	<i>Il Museo Teatrale alla Scala 1913-1963</i> - Milano, 1964	L. 15.000
RABENALT	<i>Opernregie</i> - Berlino, 1937	L. 8.800

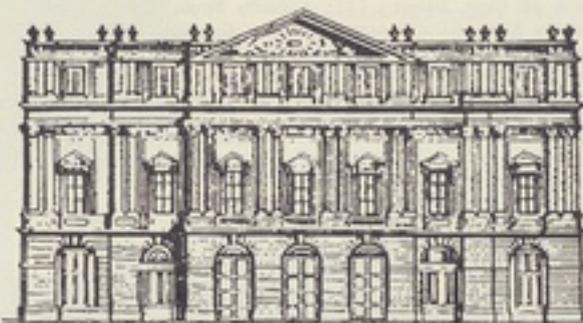
**Libreria Musicale Ricordi**

VIA BERCHET, 2 - MILANO

# CARLO GATTI

## IL TEATRO ALLA SCALA

NELLA STORIA E NELL'ARTE



2 volumi, di complessive 910 pagine formato cm. 21 x 30 rilegati in tela con sovracoperta in carta patinata. 22 tavole a colori e 135 illustrazioni in bianco e nero. Prezzo dell'opera L. 30.000.

Il primo volume è dedicato alla storia del teatro milanese. Nel secondo è elencata la cronologia di tutti gli spettacoli di opere e balletti, dei concerti e delle manifestazioni varie, compresi quelli alla Piccola Scala, dal 1778 al 1963.

In vendita nelle migliori librerie e nei negozi di musica

# RICORDI

## G. RICORDI & C. S.p.A. / Milano

- MILANO Direzione generale: Via Berchet, 2  
Tel. 89.33.66 (4 linee) - 89.82.42 (4 linee) - 86.68.36 (3 linee) - 87.13.13  
Ufficio Vendite: Via Salomone, 77  
Tel. 50.16.41/2/3/4/5
- SUCCURSALI IN ITALIA:
- PALERMO Via Rosolino Pilo, 2 - Tel. 21.41.65  
ROMA Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.80.24
- NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA:
- BARI Via Sparano, 18 - Tel. 18.023  
GENOVA Via Fieschi, 20 R - Tel. 56.63.33  
MILANO Via Berchet, 2 - Tel. 89.34.70 - 89.35.17  
Via Montenapoleone, 2 - Tel. 70.19.82 - 70.19.83  
NAPOLI Galleria Umberto I, 88 - Tel. 39.34.36  
PALERMO Via Ruggero Settimo (Palazzo del Banco di Sicilia) - Tel. 21.85.81  
ROMA Piazza Indipendenza, 24 - Tel. 47.16.87 - 47.16.88  
Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.80.22  
Via del Corso, 506 - Tel. 67.13.10 - 68.92.71  
TORINO Via Lagrange, 35 - Tel. 54.01.56 - 51.08.30
- RAPPRESENTANZE E AGENZIE:
- AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 128  
ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1558  
AUSTRALIA Sydney. G Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 164  
AUSTRIA Vienna. Universal Edition A. G.: Karlsplatz, 6  
BELGIO Bruxelles. Radio Rythme Ricordi S.p.r.l.: Bd. du Jardin Botanique, 37  
BRASILE Rio de Janeiro. Ricordi Brasileira S.A.: Rua Evaristo da Veiga, 35  
San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 331  
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Prince Arthur Avenue, 51 (Diritti e noleggi)  
Leeds Music (Canada) Ltd.: 215 Victoria (Edizioni)
- CECOSLOVACCHIA Praga. Le Fonds Musical Tcheque: Parizska, 13 - Staré Mesto (Repertorio sinfonico)  
DILIA: Vysehradská, 28 - Nové Mesto (Repertorio teatrale)
- CILE Santiago. Enia di Monte: Morande 570 (Diritti e noleggi)  
Margarita Friedemann: Agustinas 1287 (Edizioni)  
Casa Albéniz: Mac-Iver 211 (Edizioni)
- COLOMBIA Bogotá. Humberto Conti: Apartado Postal 540  
CUBA Avana. Angelo Baron: Apartado 6795  
DANIMARCA Copenhagen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9/11  
EQUATORE Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado 856  
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A  
FRANCIA Parigi. Heugel & Cie: 2 bis, Rue Vivienne (Diritti e noleggi)  
Max Eschig: 48, Rue de Rome (Edizioni)
- GERMANIA Francoforte sul Meno. G. Ricordi & Co.: Holzgraben, 31  
GIAPPONE Tokio. Nippon Gakki Co. Ltd.: N° 1, Ginza 7-chome, Chuo-ku  
Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271
- GRAN BRETAGNA Atene. S.O.P.E.: 7, Rue Botassi
- GRECIA Zagabria. Zavod Za Zastitu Autoriskih Malih Prava: Ul. 8 Maja 1945 br. 37/1  
Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481
- MESSICO Oslo. Harald Lyche & Co.: Kongensgt. 2  
NORVEGIA L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182  
OLANDA Assunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 323  
PARAGUAY Lima. Rodolfo Barbacci: Minería, 184  
PERU' Varsavia. Ars Polona: Krakowskie Przedmiescie, 7  
POLONIA Lisbona. Dr. Constantino Varela Cid: Rua Antonio M. Cardoso, 15 - 2º - C  
PORTOGALLO Madrid. Unión Musical Española: Carrera de S. Jeronimo, 26  
SPAGNA Nuova York. Franco Colombo Inc.: 16, West 61st Street  
STATI UNITI Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Malzgasse, 18  
SVIZZERA Budapest. Bureau Hongrois pour la protection des droits d'auteur: Nijar U-6  
UNGHERIA Montevideo. Inés Nogueira de Saint Upéry: Paraguay, 1508 (Diritti e noleggi)  
URUGUAY Palacio de la musica. Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio, 1100  
(Edizioni)
- VENEZUELA Caracas. Alfonso Sánchez López: Av. Andrés Bello - Edificio VAM - Ap. 941 (Diritti e noleggi)  
Equipo del Música: Colón a Dr. Díaz 31 (Edizioni)

# RICORDI...

Vi attende in uno dei suoi negozi per presentarvi e proporvi, oltre al Phono System qui riprodotto, la produzione delle più famose e qualificate industrie mondiali quali:

N. H. Scott • Tandberg Cabasse • Braun • Leak Garrard • Lesa • Zenith • Lausing • Fairchild • Philips

ed altre ancora.



Per un « vero » suono stereofonico, questa qualità...

Phono-System « Sound » stereofonico

1 amplificatore « Sound-Electronic » S 24

Potenza di uscita 24 W stereo

Risposta di frequenza da 20-25.000 c.p.s.

Impedenza di uscita 8-16 Ω

Cambiadischi professionale Garrard a 4 velocità

con regolazione del peso del braccio

Fonorielatore di tipo magnetico con punta in diamante

2 casse acustiche M-R con quattro altoparlanti

Risposta di frequenza 50-16.000 c.p.s.

Prezzo di listino:

L. 195.000

Prezzo speciale fino al 30/1/66:

L. 165.000

NEGOZI

**RICORDI**

- BARI via Sparano, 18  
GENOVA via Fieschi, 20 R  
MILANO via Berchet, 2  
via Monte Napoleone, 2  
NAPOLI galleria Umberto I  
PALERMO via Ruggero Settimo  
ROMA via C. Battisti, 120  
via del Corso, 506  
piazza Indipendenza, 24  
TORINO via Lagrange, 35 B

PIANOFORTI

C. BECHSTEIN

BERLINO



CASA FONDATA NELL'ANNO  
1853

*Rappresentante Generale per l'Italia*

**DITTA R. STRINASACCHI - VERONA**

