

BIBL00117

PUBBLICAZIONE MENSILE - C. C. CON LA POSTA

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA



ANNO IV. NUMERO I. GENNAIO MCMXXII

Fabbrica Italiana Pianoforti

PIANOFORTI VERTICALI
ED ORIZZONTALI
AUTOPIANI PNEUMATICI
ED ELETTRICI

Sede e Direzione in TORINO
VIA MORETTA, 53

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA:
RICORDI & FINZI
MILANO - ROMA - TORINO
NAPOLI - GENOVA - NOVARA - CAGLIARI

Ricordi & Finzi

Via Palazzo Marino N. 3 - Milano

PIANOFORTI a coda e verticali, nuovissimi, di Erard, Pleyel, Gaveau, di Parigi, Steinway di New-York, e della « Fabbrica Italiana Pianoforti » di Torino.

PIANOFORTI d'occasione, — di tutte le grandi marche, garantiti autentici, — in nero, mogano, palissandro, acero, ecc.

AUTOPIANI e Pianole, a 65 e 88 note, garantiti nuovi.

ABBONAMENTI alla lettura dei rulli da 65 note.

SOCIETÀ ANONIMA

Stabilimenti Musicali Riuniti

BOTTALI-ROTH-PELITTI

Stabilimento e Amministr.^{ne} - MILANO - Viale Lombardia, N. 108

STRUMENTI MUSICALI



IN
OTTONE - LEGNO - CORDA
PERCUSSIONE

VIOLINI ARTISTICI ▲ SCUOLA CREMONESE

CATALOGHI A RICHIESTA

I nostri modelli di violini si trovano esposti a MILANO presso il negozio
G. RICORDI & C. - Via Berchet, 2 (angolo S. Raffaele)

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA MENSILE BIBLIOGRAFICA E CRITICA

UN NUMERO: MILANO ABBONAMENTI:
 ITALIA: L. 1,00 ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5,50
 ESTERO: Fr. 1,40 ESTERO: anno Fr. 14 sem. Fr. 7,50

SOMMARIO

S. DI GIACOMO. — L'aulica musica a Napoli: la Santa Casa dell'Annunziata	Pag. 1	VITA MUSICALE: Teatri: La riapertura della Scala. — Al Costanzi di Roma. — Prime rappresentazioni. — Concerti	Pag. 21
A. CANTARINI. — Ancora della sordità di Beethoven	» 3	RECENSIONI: La leggenda di Sakuntala di Franco Alfano, nei giudizi della stampa. — Opere di interesse musicale. — Musica vocale e strumentale da camera	» 27
X. Y. — Saint-Saëns: il musicista	» 7	PROSPETTO delle Opere nuove italiane rappresentate nell'anno 1921 (G. Albinati)	» 50
A. LANCELLOTTI. — Saint-Saëns: aneddoti	» 9	IN TUTTI I TONI: Concorsi. — Notizie. — Necrologio	» 32
LE PUNTE DELLA LIBRA (Puck)	» 10	BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. — Altre edizioni	» 33
RIVISTA DELLE RIVISTE: Precise notizie sugli autografi mozartiani esportati da Roma. — Perché ho scritto Pelléas. — Applicazione igienica e ricreativa del grammofono. — Palestrina pellicciaio. — Italia. — Estero	» 13		

BRANO MUSICALE:

D. SCARLATTI: Sonata per Clavicembalo.

Le ARMONICHE DA BOCCA di fabbricazione — Matth. HOHNER —

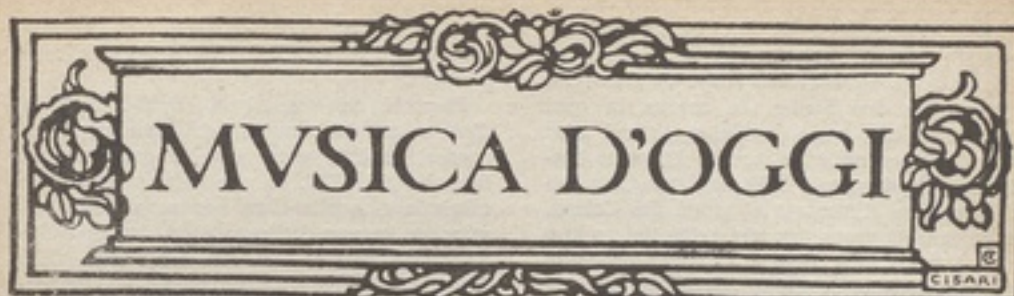


.. TROSSINGEN ..

sono di qualità insuperabili. Sono veri strumenti musicali di ultima perfezione, non da confondersi coi giocattoli ordinari. Esigeteli in tutti i negozi di chincaglieria e di musica oppure rivolgetevi direttamente alla Rappresentanza Generale per l'Italia, depositaria (Vendita per soli rivenditori)

DITTA KOSMOS S. A.
 MILANO

Bastioni Porta Romana, N. 17



G'aulica musica a Napoli La Santa Casa dell'Annunziata

Dallo scorcio del cinquecento a tutto il secolo decimottavo hanno raccolto, in Napoli, i più insigni musicisti, i cantanti più celebrati, gli stromentisti più chiari, quattro o cinque luoghi del più eletti e conosciuti della città, frequentati da principi e da prelati, dal clero più ragguardevole, dalla nobiltà più scelta, qualcuno, ancora, più spesso dalla borghesia e dal popolo minuto. Più musicale di allora, in tutti i sensi e pur nel senso della volgarizzazione della musica, Napoli non è stata mai. I Conservatori di musica sono qui quasi tutti germinati sulla fine del secolo decimosesto, e in essi, nati soltanto come ospizi di fanciulli abbandonati od orfani, il bisogno di approntare maestri di cappella, cantanti e suonatori alle chiese s'è sentito così presto che già da' primi anni del Seicento il loro indirizzo primigenio era mutato affatto, e alle scuole degli artieri d'ogni classe — calzettari, vetrai, calzolari, sartori e falegnami — si sostituivano scuole di canto e di suono.

Fuori de' Conservatori — i cui figlioli han poi dato l'abbrivo all'opera buffa, che è tutta nostra — una sincera vita musicale si svolgeva principalmente nelle chiese principali, e specie in quelle di Monteoliveto, di S. Giacomo degli Spagnuoli, di Santa Maria la nuova, del Carmine, dell'Annunziata, della insigne chiesa del Girolamini, e in quella Cappella del Tesoro di San Gennaro i cui Deputati, scelti nel meglio della nobiltà partenopea, badavano a non lasciarsi sfuggire alcuno tra i maestri di cappella, i cantanti e i suonatori di maggior fama. A tutte queste chiese, superandone facilmente ogni merito filarmonico, sovrastava la Cappella Reale, che da Roberto d'Angiò all'ultimo de' vicere spagnuoli e, finalmente, all'ultimo de' Borboni, ha raccolto, pel suo servizio, quanto di più alto fosse in Napoli a coltivar musica teorica

e pratica. L'Archivio di Stato — ove pazientemente continuo le mie ricerche — mi svela, volta a volta, un nome nuovo, sconosciuto assai spesso ai compilatori de' dizionari musicali biografici, italiani che siano o forastieri. L'Archivio mi accoglie ogni giorno in una sua stanza queta e calda, ove, attorno a una lunga tavola, sono studiosi taciturni, assorti nella interpretazione difficile di codici angioini, di quaderni aragonesi, di cedole e mandati della tesoreria viceregnale e della così detta *Scrivania di ragione e ruota dei conti*. E' appunto da queste vecchie carte, la più parte delle quali è mirabilmente conservata, ch'io traggio in questo momento la storia della Cappella Reale e de' suoi musicisti. Ma qui non vi parlo di essa. Voglio invece, visto che sono in viaggio di ricerche, illustrare una delle parasanghe del mio filarmonico itinerario: la Santa Casa dell'Annunziata.

M'è venuto in mente di interrogarne l'archivio, che sapevo assai ricco e ben tenuto, abbattendomi nel frontespizio d'un'opera del nostro napolitano Camillo Lambardi (*Il Secondo Libro de Mottetti a tre con variate voci per commodità da cantarsi da ogni Concerto con il Basso continuo per l'Organo, di Camillo Lambardi maestro di Cappella della Santissima Annunziata di Napoli, opera decima, in Napoli, appresso Ottavio Beltramo, 1628*), autore pur di alcune villanelle o villotte che si cantavano ancora a' tempi di Masaniello, e con quelle dell'altro napolitano Montella eran tenute per le più gustose.

Un incendio formidabile distrusse, nel 1757, la Chiesa dell'Annunziata, eretta sulla metà del trecento da due signori Scondito, due fratelli, che per sei o sette anni erano rimasti prigionieri in non so che guerra e, finalmente

liberati, avevano voluto sciogliere quel voto: Giovanna II, ultima della stirpe angioina che governò le due Sicilie, fu sepolta in quel tempio, ch'ella aveva prediletto e a cui mise accanto un ospedale pe' poveri. Immenso brottopio, il più vasto d'Italia, la Santa Casa dell'Annunziata alimentava a' tempi del Celano, un secentista descrittore del bello, del curioso e dell'antico della città di Napoli, meglio di duemila persone al giorno, tra gli esposti alla sua ruota, le nutrici, i preti di servizio alla sua chiesa, i suoi musicisti e il copioso personale di servizio. I suoi Governatori — che ne' giorni delle più solenni funzioni vestivano di bianco, dal cappello piumato alle scarpe — erano cinque, scelti tra nobili e popolo. A officiare la chiesa un Sacrista Maggiore e il vice Sacrista s'accompagnavano a non meno di centodiciassette tra sacerdoti cappellani e una trentina di clerici. Due grandi e magnifici organi accoglievano i venticinque musicisti ordinari e, al sabato, gli straordinari con quelli, detti i *sabatari*, scelti come i primi, tra' migliori soggetti, e pagati lautamente. Un altro secentista, Engenio Caracciolo, afferma nella sua *Napoli Sacra*, che le pitture dei portelli dell'organo più antico erano di Marco da Siena. Dopo l'incendio, ricostruì la chiesa il Vanvitelli. In una sua nota di spese appare l'organaro Francesco Mancini, quale costruttore di un organo nuovo a dodici registri con ottava sesta — 420 ducati — e d'un finto organo, che ne costò soltanto 149. La Santa Casa spendeva, ogni anno, per la Chiesa, 6280 ducati, e pe' musicisti — lo dice Francesco Imperato nel suo *Discorso intorno all'origine della Santissima Annunziata di Napoli*, dedicato al viceré don Ferdinando de Ribera, Duca di Alcalá — non meno di duemilacentottantotto.

Concedendosi questi lussi l'Annunziata si pigliava anche un po' quello di far musicale concorrenza nientemeno che alla Real Cappella, alla quale, mentre pur si giovava di maestri di cappella celebrati e di musicisti vantati non meno, cercava di togliere a quando a quando, e sempre col debito rispetto ai viceré che n'erano assai gelosi, i cantori. E, di volta in volta, fosse per dispetto, fosse anche per lasciar credere che quelli della Santa Casa valessero meglio, l'licenziava senza tanti complimenti. I licenziati erano que' così detti *sabatari*. Si cominciava col toglier loro un ducato sulla paga, o *provisione*, appena, per servir la Cappella Reale, mancassero qualche volta all'Annunziata, e quelli non accettando

il taglio, li si mandava con Dio senza complimenti.

Parecchi dei registri di *Deliberazioni e Conclusioni* del Governo dell'Annunziata essendosi bruciati ancor essi in quel terribile incendio del 1757, le mie indagini sul corpo musicale di quella Casa non sono potute cominciare se non dall'anno 1584, in cui a don Giovan Domenico del Giovane, detto *Gian Domenico da Nola*, « è aumentato lo stipendio di altri ducati due al mese, per l'insegnamento del canto ai Diaconi del Seminario ». Da quanti anni serviva l'Annunziata questo suo maestro di cappella, che è il primo in cui m'abbatto? Da molti, certo, se si pon mente al lungo periodo durante il quale ogni musicista assentato (cioè assunto in servizio) rimaneva in carica; e pel suo merito, per la sua zelantissima assistenza, pel buon frutto che dava, si faceva tener caro. Una *Schola cantorum* era, per altro, già in fiore nel 1559, e Gian Domenico da Nola vi presiedeva adoperandovi i testi, conosciuti e vantati, della sua *musica practica*. I due organisti che nel 1584 si accompagnavano al del Giovane hanno due nomi celebri nella storia della musica napoletana del secolo decimosesto: Scipione Stella e Giovan de Macque; lo Stella regnicolo, fiammingo il de Macque. I numerosi biografi di quest'ultimo conoscono la sua assistenza alla Cappella Reale di Napoli, ma di lui, compreso il Fétilis, non sanno che ha pure servito all'Annunziata, e quando è morto e dove. Io ho potuto appurarne. Dello Stella, teorico e pratico celebratissimo, s'occupa Scipione Cerreto. Ma qui non posso aggiungere note bio-bibliografiche a questa comunicazione, che è soltanto un assaggio di elenco cronologico dei musicisti dell'Annunziata.

Morto Gian Domenico da Nola, intorno al 1590, gli successe il suo caro discepolo Camillo Lambardi, che da musicista semolice, cioè da cantore, serviva l'Annunziata dal 1569 (*Conclusioni* del 16 giugno 1631) e già dal 1588 aveva assunto il titolo di Maestro di Cappella. Servì per sessantadue anni la Casa: nel 1631, carico d'anni, cedette il posto a un altro insigne maestro, Giovan Maria Sabino, da Turi, cui un omonimo prete, don Antonio, serviva da organista in successione dello Stella e del Macque.

Don Antonio Sabino morì nel 1689. A lui successe l'organista Filippo Coppola — che poi nel 1650 fu nominato addirittura Maestro di Cappella. In quel tempo, *pel decoro della chiesa*, un'apposita *Conclusioni* stabilì che la musica si componesse di due cori e che fossero

ANCORA SU LA SORDITA' DI BEETHOVEN

assentati altri tre cantori, *li migliori che se possano unire*. Già nell'aprile del 1589 — e forse nel tempo della morte di Giovan Domenico da Nola che provocò somigliante provvedimento, la Santa Casa aveva spedito a Roma il magnifico Annibale Rocca che le doveva condurre a Napoli *sei cantanti di buone voci et abilità*. E questo mi ricorda la lettera che Gioviano Pontano scrisse, a nome di Ferrante I d'Aragona, al Tinctoris, perchè, viaggiando per ogni paese e specie in Francia e in Fiandra, il famosissimo suo cappellano e Maestro di Cappella alla Palatina di Napoli, cercasse e accompagnasse qui, per presentargli a Ferrante, i musicisti forestieri più in voga. Tanto, dal quattrocento, specie, a' secoli successivi fu tenuta in pregio e in onore la musica a Napoli.

La sua storia è tutta da rifare. Il Florimo non ci ha dato — e con moltissime inesattezze e parecchie deduzioni rampollate non dallo studio dei documenti ma dalle tradizioni e dai loro fantastici arbitri — se non quella dei Conservatori, ove l'*Opera buffa*, ch'è davvero la nostra invenzione, s'andò maturando fin da' tempi del Provenzale.

Qui non posso avere, e non pretendo, lo spazio per più diffusamente additare in che modo, e attraverso tanti anni, si passasse dall'uno all'altro insegnamento, e come i testi musicali mutassero a mano a mano in questi nostri illustri istituti, e quanto vi potessero ora i fiamminghi come il Tinctoris e il Macque, o gli spagnuoli con Diego Ortiz, o qualche francese come quel Bartolomeo le Roy che nobilmente esercitò la sua professione alla Cappella Reale e fu *homo d'arme* nella Compagnia di don Pietro di Toledo. A poco a poco, scomparsi i forestieri, ecco, dalla seconda metà del seicento, i napoletani. Io spero di trovarli in quelli anni, all'Annunziata, ove già quasi tutti i cantori cinquecentisti — ne ho la lunga filza dei nomi — sono regnicoli o addirittura di Napoli.

Se il carissimo amico conte Francesco Pironti, Segretario Generale dell'Annunziata, e l'ottimo archivista di quella Santa Casa mi vorranno continuare a concedere la loro benevolenza e il loro aiuto, potrò fra qualche mese mettere assieme conclusivamente la storia, documentata, della musica in quell'antico istituto, e aggiungere tal contributo necessario alla storia generale della musica a Napoli, dagli angioini alla fine del secolo decimottavo.

S. DI GIACOMO.

Napoli, ottobre 1921.

La necessità di un nuovo libro che ci intrattenesse su « la sordità di Beethoven » era veramente sentita? Non lo crediamo. Pur tuttavia quando ci è pervenuto il libro del professore Guglielmo Bilancioni (1) lo abbiamo letto, o meglio — come usa dirsi — divorato, con grande piacere. Dal lato storico vi abbiamo trovato una miriade di notizie che l'autore ha raccolto con meticolosità e pazienza francescana; cose note, per lo più, ma collegate e redatte con scrupolosità di giudizio e di indagine, quale invano abbiamo cercato nella vasta letteratura biografica beethoveniana. Ma ciò che maggiormente ci ha interessato, è la parte — finora inesplorata — riflettente i rapporti tra la malattia e la produttività musicale del Grande di Bonn e l'entusiasmo che l'autore mette nella sua analisi che veramente ci conquide: « la sua figura è così vivente in noi, così tenacemente adesa alla nostra maniera di concepire e sentire nell'arte e nella vita, è ancora così prossima a noi, che quanto la concerne ha per riflesso un moto subitaneo, vivace, nella nostra anima. Ci sembra così strana cosa, che il genio abbia vissuto con simili forme d'esistenza comuni a tutti gli uomini e che ora sia apparso in mezzo ad essi con un valore soprannaturale, con dei segni di una potenza arcana da tutte le altre dissimile e superiore, con le stimmate dello straordinario e del miracoloso ». Nè meno interessante è il punto in cui il Bilancioni confutando a Leonardo da Vinci che l'infelicità visiva sia superiore a quella uditiva, aggiunge: « Si è cercato di studiare scientificamente nei ciechi il meccanismo dei compensi, di fronte alle manifestazioni artistiche. Il fatto può in qualche modo supplire la valutazione delle arti che si rivelano per suo mezzo? La pittura, arte dei colori, non parlerà mai a chi conosce i colori. La musica sembra più chiusa per una ragione inversa, sebbene non abbia che scarsi rapporti con la vista. Durante il lungo tempo in cui i ciechi rimasero senza cultura si era poco inclini a giudicarli capaci di uno sviluppo musicale completo. Coloro che non avevano vissuto con ciechi, erano indotti a credere che la cecità causasse un turbamento tanto profondo nella loro personalità, isterilendo anche le sorgenti delle gioie estetiche ».

(1) Editore Formiggini - Roma.

Risalendo l'albero genealogico di Beethoven, noi vi troviamo le ragioni principali della infermità di questi, infermità che iniziata a 26 anni, quando già egli godeva una modesta fama, doveva poi aggravarsi al punto, da renderlo completamente sordo. Dai referti dei medici che prodigarono le loro cure al musicista, e dal referto sulla sua morte, avvenuta a 56 anni, il Bilancioni deduce doversi ritenere essersi trattato di otosclerosi o ipoacusia progressiva, espressione di tara organica equivalente all'etiologia della madre e all'alcolismo paterno. A quei tempi l'otologia era ancora agli inizi; ciononostante il Mälzel, l'inventore del metronomo, gli fabbricò alcuni strumenti, cornetti portavoce, che ci vengono presentati in nitidissima fotografia. Ma Beethoven era sommamente avverso a far conoscere, specie nei primi anni dell'infermità, la malattia che lo aveva così duramente colpito, specialmente a motivo della sua professione, sembrandogli che male dovesse influire sul pubblico che doveva giudicarlo. Di qui la ragione del suo stato d'animo così vario: « Beethoven è l'uomo di tutti gli impulsi, anche più inaspettati, l'uomo dai più stridenti contrasti; e tuttavia nella discordia è la concordia della vita. Questo carattere, che rende così difficile a trattare il suo ritratto, dà all'opera di lui tutto il suo accento e la sua forza. In quella conviene cercare la vera vita di Beethoven e la sua vera immagine ». E' cosa nota generalmente, fra il pubblico, che gli artisti abbiano un carattere più o meno eccitabile e strano. Senonchè non vien fatto di pensare che forse ne sia causa la sordità professionale: « ampie ricerche furono in questi ultimi decenni dirette a rischiarare la genesi e a stabilire i caratteri peculiari di una forma di sordità che offre grande importanza clinica e di medicina sociale: la sordità professionale, dovuta a quelle alterazioni dell'organo dell'udito che avvengono negli operai i quali lavorano in un ambiente di rumori intensi e prolungati, come i calderai, i meccanici, i fabbri. Lo studio di questa forma morbosa deve ricollegarsi a quello di altre analoghe, in cui si può pensare ragionevolmente abbia grande influenza patogenetica l'uso continuato e abituale di dati organici. Così è sorta la teoria del consumo, di Edinger, il quale ritiene che nella genesi delle malattie nervose abbia notevole importanza il consumo legato all'attività quotidiana del sistema cerebro-spinale ». Difatti il numero dei musicisti sordi è cospicuo: Francastel, che guadagnò uno dei premi di Roma; Treville, primo violino in un grande teatro parigino; Allarj; il violinista Habeneck del Conserva-

torio di Parigi; Bizet, Schubert, la Crisi, Gaetano Fraschini, Plancl...

Anche la nevropatia di Schumann s'iniziò con disturbi auricolari: difatti, nel principio del 1846, egli sente ronzii e canti nell'orecchio, e ogni rumore si trasforma in suono; in maggio, è afflitto da vertigini e da profonda ipocondria; in giugno, è incapace di lavorare. Nel '53 si diletta dei fenomeni dei tavoli parlanti e s'accrescono i dolori e le illusioni di udito. Lo stesso dicasi di Donizetti e di Federico Smetana. Il primo, nel 1843, scrivendo al cognato si lamenta di rumori auricolari e di vertigini; il secondo, sensibile sino alla morbosità, mal si adattò a sopportare l'ingratitudine che lo circondava; e quando la sordità venne a inacerbire le sue pene, le forze stremate dell'immane lavoro che si era imposto gli mancarono e in breve la sovraeccitazione nervosa del suo cervello si tramutò in pazzia ed egli scomparve dal mondo senza conoscere le elette soddisfazioni sognate. Entriamo così nella materia dell'otologo che si chiede se l'orecchio del musicista abbia dal punto di vista anatomico e fisiologico delle caratteristiche particolari. Il Bilancioni si diffonde sull'esame dell'orecchio di Mozart, di cui riproduce la fotografia, confrontandolo con un orecchio comune; e, data la semplicità del suo stile, non occorre essere molto eruditi in materia, per giungere alle stesse conclusioni volute dall'autore. Non meno interessante è l'analisi dell'orecchio di Beethoven dal cui epistolario possiamo seguire le fasi del suo stato. In una lettera al suo medico affezionato, il dr. Wegeler, Beethoven scrive: « sventuratamente un demone geloso è venuto a turbare la mia tranquillità arrecandomi spaventevoli inquietudini sulla mia salute. Da tre anni infatti il mio udito è sempre più debole. La cagione di questa infermità risiede, pare, nel basso ventre. Quest'inverno la situazione era invero deplorabile; soffrivo di coliche orribili, avevo dato in una completa ricaduta... dopo tutto ciò vi lascio pensare s'io conduco una vita triste e sciagurata; da oltre due anni vado schivando ogni sorta di riunioni e di società, perchè mi è impossibile confessare che sono sordo. Se io esercitassi tutt'altra professione che non quella del musicista non esiterei a confessare la mia malattia... Per darvi un'idea della mia strana sordità basti dirvi che a teatro sono costretto a collocarmi presso l'orchestra se voglio udire gli artisti ». E tutte le lettere scritte al Wegeler noi le leggiamo con un senso di vero spasimo per questo uomo che

soffre, ma che si attacca alla vita per un fine supremo, quello dell'arte sua: « Vi sono varie forme di eroismo. Accanto a colui che in un istante di suprema generosa dedizione fa getto della propria vita; accanto al martire che muore per un'idea, offrendo la più alta espressione della perfezione umana e la prova più sicura del netto distacco tra l'uomo e gli altri animali, vi è chi persegue con pertinacia una direttiva costante attraverso una folla di ostacoli, turbato e afflitto dai mali, ma inflessibile. Così Beethoven, che indice contro l'infermità una lotta ostinata per il trionfo di un alto ideale artistico, ha l'eroismo consapevole di tutti i giorni, di tutte le ore. Gli eroi emozionali e improvvisi attingono la meta unica e decisiva con un atto inopinato e magnanimo che s'impone a tutti; gli eroi pensosi e lenti giungono all'ultimo grande risultato attraverso atti in apparenza meschini e che sfuggono all'attenzione del volgo ».

Nè si creda che il Bilancioni si limiti, da quell'otologo valoroso ch'egli è, a studiare la malattia di Beethoven nel suo sviluppo in maniera da costituire più un documento di interesse medico che generale; egli, al contrario, assume una forma piana e convincente quale si conviene a chi parla a un pubblico di persone colte e non di scienziati; egli si rivolge a tutti coloro che s'interessano di musica e di quella beethoveniana in ispecial modo. Riporta considerazioni e ne trae conseguenze che riscono assai utili a chi intende studiare Beethoven, quali il progredire della malattia nei rapporti della sua produzione musicale. Egli cita esempi sui quali, fin qui, anche molti pianisti e musicologi ci trassero a interpretazioni erronee, se non meschine, e si sofferma sull'edizione delle Sonate che Alfredo Casella ha pubblicato nei tipi della Casa Ricordi. « L'opera 53 scritta nel 1804, conforta la mia opinione. Difatti l'introduzione stessa, che ha voluto, per i musicologi, dire un mondo di cose, dovrebbe essere interpretata non più nel senso pianistico, ma nell'insieme sonoro: non come suoni susseguentisi, che sono pochi per costituire una frase melodica, ma come quantità di suoni uniti ad un solo fine, e ad una sola impressione: l'aurora. Concepita così questa introduzione, è di una grandezza infinita; concepita come avviene generalmente, cioè interpretata come frase melodico-pianistica, diventa di una povertà assoluta ».

Beethoven dunque si avvicinava fin d'allora alla nostra concezione musicale che è basata sulla massa delle impressioni sonore, lontane

dalla frase musicale in sé; fino da allora, quindi, l'impressionismo, l'elevazione della musica ad uno scopo più alto e più grande. E così vanno capite le frasi di musica primitiva, nella quale Wagner pure, dice Beethoven, era entrato con la sordità. Primitiva, perchè tonale, cioè non modulante o poco modulante, fissata sui cardini del senso musicale naturale, cioè tonica e dominante. Che se noi indaghiamo nella stessa sonata, troviamo Beethoven all'altezza psico-sonora dei nostri giorni. Nello stesso primo tempo, troviamo 14 battute sul pedale « sol » che devono preparare il ritorno della prima parte. L'interpretazione a base di pedale tenuto è delle più ardue.

Alfredo Casella, nella nuova ed elegante edizione del Ricordi, con quel senso fine che lo distingue scrive nel commento a questo passo: « la pedalizzazione potrà forse parere arrischiata a certi orecchi conservatori. Io credo però che nella fantasia di Beethoven queste quattordici battute di dominante, appartenessero piuttosto all'ordine del rumore che a quello della musica. Da una sonorità sorda, caotica, lontanissima, far sorgere progressivamente uno sprazzo di luce abbagliante: ecco, secondo me, il senso espressivo di questo brano che potrebbe benissimo aver dato origine al titolo AURORA ».

Beethoven ci ha introdotto, dunque, nella musica « rumore » espressione futuristica, ma reale e positiva nelle sue manifestazioni. Nel « Rondò » della stessa sonata, chi volesse scorgere la frase nelle sette note tematiche, vedrebbe male gli accenti di tonica e dominante di cui è costituita. « Sonorità eterea e diafana, scrive il Casella, debbono creare le 40 battute prime, tanto è vero che al mantenimento dei bassi, « do-sol », egli subordinava la chiarezza delle armonie superiori ». Il suonare chiaro, in questo passo, senza suonare pianissimo, così da creare quel vago, etereo e diafano, di cui poc'anzi, sarebbe un grave errore che continuerebbe quello fatto da molti revisori, Bülow e Klindworth compresi, che nel secolo scorso hanno svistato gli originali di Beethoven, per crearne la musica pianistica. La sordità ha influito dunque sulla concezione tematica di Beethoven, spostando il concetto da musica pura, espressione dell'animo, a musica primitiva, cioè naturale, cioè del mondo, non di un essere, ma dell'umanità; manifestazione dell'umana famiglia attraverso l'individuo che la impersona tutta. L'opera 57, l'Appassionata ha identici caratteri, mentre il primo e il terzo tempo della famosa sonata *Au clair de lune* fanno presentire in Beethoven

questo suo evolversi verso una nuova concezione della musica, facilmente rintracciabile nelle sonate posteriori, fino all'opera 111. Nella *Nona Sinfonia* basterebbero le tre note dello « Scherzo » a suffragare l'opinione detta sopra. Beethoven non conosce più la frase musicale, ma sente ciò che è più grande e sostanziale nella musica: sente il ritmo; non è più l'espressività sonora dell'altezza dei suoni che lo domina, ma è il ritmo su cui si agita e vive l'universo. Tre note! tutte le altre sono una conseguenza: le prime sono la favilla, il resto è l'incendio; quelle sono il genio, la tonica, la base, senza di cui non è vita, non è febbre di vita e di gioia. Quelle tre note creano per se stesse a fanno presentire tutto il resto che serve solo ad un completamento dinamico espressivo. Concludendo: con la sordità, il senso musicale di Beethoven si concentra; si allontana dal concetto musica ed entra nell'essenza naturale del suono che domina nel suo complesso, laddove la frase musicale limita i confini dell'emotività singolare dell'individuo.

E qui vengono opportune alcune teorie di Spencer, di Darwin, di Leopardi, e sono importanti, perchè altrimenti non intenderemmo il meccanismo della produzione musicale di Beethoven; il dire che per questo sordo sublime, la musica costituiva il linguaggio interiore non è una metafora, un traslato, una perifrasi: equivale a porre gli elementi funzionali e i centri del suo encefalo, in attitudine di rispondere agli stimoli che partivano dall'intimo.

Noi non possiamo essere coi Bilancioni, quando scrive che « per certi aspetti la musica è un'arte inferiore, come l'architettura lo è di fronte alla letteratura e alla pittura », in quanto, appunto, se è la prima delle sensazioni che conquista l'uomo, per ciò stesso afferma di essere manifestazione necessaria. Se il paragone calza, nella sua prosaica semplicità, l'ammettere quella tesi, equivarrebbe ritenere che il pane che mangiano tutti gli uomini è inferiore a tutte le altre vivande di cui si cibano. « Gli impervi alla musica che spesseggiano più fra gli spiriti colti che fra gli incolti » equivale perfettamente al pane che consuma più il volgo che il ricco, senza togliere che esso sia l'alimento principe.

Addentratosi nella musica descrittiva, il Bilancioni continua: « il dissidio maggiore è sul terreno della musica intellettuale; se la musica sia o possa diventare un linguaggio a sé, un mezzo autonomo di comunicazioni d'idee pure

e concrete ». Per alcuni essa ha potere di espressione intensa, ma indeterminata. Becker dice che in Beethoven tutto è spiegabile secondo una determinata idea poetica. Pfitzner trova che da tale estetica, deriva l'estetica dell'impotenza musicale. Beethoven, sordo, medita la sua musica: il lavoro cerebrale è simile a quello che avviene durante il pensiero di un matematico o di un filosofo. In questo senso Lagrange poteva dire: « amo la musica perchè essa mi isola ». Ma la musica, più forse d'ogni altra arte, è atta ad esprimere qualcosa di più alto e di più immateriale che non il pensiero, è idonea a portarci nei campi più puri dell'ideale, a rivelarci come una visione sovrumana da cui poi ci destiamo, al suo cessare, come da un sogno divino: l'alto mistero d'ignorati Elisi del quale cantava Leopardi. Ed è questo il suo dominio incontrastato, pur essendo il più oscuro, in cui l'indagine scientifica ha meno potuto affondare le sue sonde.

Il Bilancioni si chiede allora « se possiamo formarci uno schema dei centri che presiedono alla parte musicale del nostro spirito. Certo la dottrina delle localizzazioni cerebrali, è in un divenire continuo; ma ad onta dei progressi, oggi non siamo in grado di rappresentarci nella sua integrità l'apparecchio musicale del nostro cervello ». Egli entra così nel suo campo medico con una logica serrata ma tale da poter essere seguita anche da noi, profani in materia. Ma non possiamo essere con lui laddove egli scrive: « l'orecchio musicale non è in relazione con lo sviluppo delle altre facoltà mentali; uomini di genio furono destituiti di qualunque senso musicale, il quale invece è molto sviluppato in deficienti. Esistono delle persone in cui vi è una vera amusia sensoriale congenita non modificabile », e quindi a meglio avvalorare la sua tesi egli cita Caterina di Russia che dicevasi disposta a tutto pur di riuscire ad apprezzare la musica che per lei non era che rumore; Napoleone che lamentava turbamento di nervi al sentirla; Zola, ch'ebbe poco senso musicale; Max Müller, il celebre filologo, che confessava non aver alcun senso armonico; Byron privo di orecchio musicale ecc. A quei tempi, osserviamo, se pure la musica era sviluppata, tecnicamente, non era altrettanto diffusa così da creare una necessità allo spirito. Oggi è difficile trovare un uomo colto o incolto che alla musica non si appassioni più che a qualunque altra arte. Non si deve credere dunque ad una assoluta mancanza di coltivazione del loro spirito, in quel senso. Non mancano, pur

SAINT-SAËNS

Il Musicista.

Ad Algeri, nell'Albergo dell'Oasi, il 16 dicembre è spirato Camillo Saint-Saëns, a 86 anni.

Questa lunga serie d'anni vissuti ci spiega già da se stessa la vastità dell'opera sua di compositore e la vivace combattività del polemista. Sì, anche la combattività del polemista, poichè egli si trovò, in piena giovinezza, travolto nelle lotte antiwagneriane, suscitate dalla fortunosa rappresentazione del *Tannhäuser* all'Opéra di Parigi, ed, in avanzata maturità, in quelle antidebussiste. Egli non fu nè wagneriano, nè debussista, come il suo coetaneo Bizet. L'autore di *Carmen* scriveva all'amico Galabert (V. G. Bizet, *souvenirs et correspondance*): « ... un tapage, dont rien ne peut donner une idée... musique de décadence plutôt que de l'avenir... des morceaux détestables, des morceaux adorables; des effets prodigieux, des effets désastreux; des cris d'enthousiasme, puis des silences mornes d'une demi-heure... ».

Ed il Saint-Saëns, dopo l'apparizione della *Tetralogia* e la conversione a Wagner della stampa parigina, scriveva in *Harmonie et Mélodie*: « Ma io ho poco mutato: alcune cose, che non mi piacevano e sulle quali riservavo il mio giudizio, ora mi spiaccono definitivamente: ecco tutto ».

Quanto al debussismo così ne scrisse in *Ecole buissonnière*:

« Non si troverà in questo libro la mia opinione, frequentemente chiestami, su una nuova scuola musicale nota in tutto il mondo che è inutile di indicare più chiaramente. Io non saprei dare la mia opinione su questo argomento perchè non ne ho alcuna. Per me la musica è un'arte che ha le sue leggi, la sua grammatica, la sua sintassi, argomenti trascurati da chi voglia soltanto dare delle impressioni, creare ambienti e atmosfere... ».

Ed ecco qui un programma, una confessione ed una rivelazione: rivelazione dell'essenza fatale che doveva integrare tutta l'opera saint-saënsiana. La quale è vasta, multiforme, tutta musicalmente ammirevole. Ma vi è in essa sprigionato quel soffio avvivante, quella serenità olimpica indice di possanza, sicura soggiogatrice? Ecco il punto.

L'opera di Saint-Saëns abbraccia lavori lievi e gravi, sinfonie per orchestra, trascrizioni e parafrasi, concerti per piano, per strumenti ad arco, a fiato, per organo, melodie da camera,

oggi, persone che chiuse musicalmente in un circolo ristretto di quella produzione che a loro sembrò la più elevata, non capiscono o non possono seguire quella dei nostri giorni. Tutte le innovazioni musicali furono combattute strenuamente sempre, perchè il concetto di musica invece che restringersi, si allargava invadendo altri campi: ricordiamo Monteverde, Grétry, Gluck, Wagner, Strauss... Vent'anni fa, si rideva sentendo i poemi sinfonici di quest'ultimo; oggi si ascoltano colla più religiosa attenzione mentre si ride di musica più evoluta; forse domani non sarà lo stesso. Occorre dunque nella musica una educazione lunga dello spirito, e una preparazione tecnica non facile a raggiungersi. Noi siamo convinti che fra un secolo gli uomini in cui si troverà dell'amusia sensoriale congenita si conteranno sulle dita, e bene conforta queste nostre osservazioni il Bilancioni stesso, quando cita Gustavo Wasa, che, salito sul trono di Svezia nel 1623, aboliva usanze ridicolmente feroci che permettevano a qualsiasi cittadino di uccidere i musicisti che avesse potuto incontrare, dato che erano banditi dal suolo svedese; e introdusse invece la danza e fondò l'Accademia di musica. Crediamo anzi, a tal proposito, che più che in ogni altra materia, vi sia la rispondenza del fatto atavico così nell'individuo, come nei popoli. Gli ebrei furono sempre più progrediti degli altri popoli nella musica e diedero maggior numero di musicisti che raggiunsero gran fama; Beethoven e Wagner presentavano spiccatamente il tipo semitico; Chopin, Berlioz, Mozart hanno nei loro stessi nomi, l'etimologia della loro origine.

L'ultima parte del libro è della più elevata poesia: il Bilancioni trova punti di contatto tra Leopardi e Beethoven e si chiede « non sono essi forse un'anima sola che ha avuto due espressioni in uno stesso poema umano, una in parole, l'altra in suoni? ».

Un volume, dunque, che riempie molte lacune e che dovrebbe essere conosciuto da tutti i musicisti e meditato per le conclusioni alle quali giunge; esso, a differenza dei molti libri già apparsi su Beethoven, ci dà una chiara idea della sua vita in rapporto alla sua produzione e alla maniera come dev'essere interpretata.

ALDO CANTARINI.

DIFFONDETE

MUSICA D'OGGI

salmi, messe e oratorii, cantate, e anche marce, scritte perfino per gli aviatori, per i minatori, per gli studenti, e revisioni di classici, e schizzi pittoreschi di paesaggi esotici, e grandi opere teatrali. Ma fra tutti questi lavori quelli che emergono e restano (*Les Mélodies persanes*, *Le rouet d'Omphale*, *Phaéton*, *Danse macabre*) si possono considerare come serie di quadretti di genere, dilettevoli, interessanti, anche originali per alcune finzze armoniche, per certi tocchi ritmici, per trovate strumentali, ma non come quadri grandi espansi, dall'ampio sole diffuso, che tutto irradia, dall'impetuoso soffio, che tutto sommuove e travolge; sono quadretti di genere, ed in essi è più genialmente dato sorprendere la virtualità artistica di Saint-Saëns, così, del resto, come avviene nello stesso Berlioz. Infatti se si riguarda all'opera grande, all'opera teatrale di Saint-Saëns quale delle sue opere ha resistito alla ribalta? Nessuna, si può dire: il solo *Sansone e Dalila* (e forse lo seguirà sulle vie del successo anche l'*Ascanio*, che si sta ora meritatamente esumando all'Opéra di Parigi); ma anche il *Sansone*, se ha resistito al tempo, ai gusti dei pubblici, non è certo per la suggestività altamente ed esclusivamente musicale de' suoi corali veramente magnifici. Il *Sansone* nell'intima essenza sua fu un oratorio, come *La Dannazione di Faust* del Berlioz, come il *Sant'Elisabetta* di Liszt, la *Genoveffa* di Schumann; ma non per quanto v'è in esso di magnificamente biblico il *Sansone* ha vinto e resistito: esso ha vinto per quello che più in esso v'ha di profano, anzi, direi di tipicamente francese: cioè per il suo secondo atto col carezzevole *Coro delle Filistei*, con l'*Arioso* soavissimo di *Dalila*, col grande *Duetto d'amore*. Come si vede, sempre il quadretto a sé ed il pezzo. Ma anche nel pezzo quando il Saint-Saëns si cimenta in un confronto con un altro pezzo possentemente ispirato, di Verdi per esempio, Verdi appare il genio, Saint-Saëns l'ingegno industriale. Si

Invitiamo i ritardatari a volerci rimettere, con cortese sollecitudine, l'importo dell'abbonamento per 1922, anche per evitare la sospensione dell'invio di MUSICA D'OGGI.

Preghiamo poi coloro che non intendessero rinnovare l'associazione per corrente anno, di respingerci questo fascicolo.

confronti il quartetto nel quarto atto dell'*Enrico VIII* con quello del *Rigoletto*: è evidente da parte di Saint-Saëns l'attaccamento al modello; il basamento è osservato con acutezza e abilità, lo svolgimento è maestrevole; ma vi si sente quella magica forza che domina, che soggioga, che sospinge nel *Rigoletto* quei quattro canti irresistibilmente a fondersi in un canto nuovo, in un canto solo che pur non offusca ma lascia brillare l'espressività singola dei quattro integranti componenti melodici e ritmici.

Ecco il genio che crea, suscitatore irresistibile di emozioni e di rapimento, ed ecco l'ingegno industriale che solo può costruire il lavoro ammirabile.

Ebbe il Maestro la percezione di questa limitante virtualità del suo ingegno? E questa percezione, sceso nella valle degli anni, gli si tramutò in intima convinzione, terribilmente torturante?

Io oso crederlo.

Per alcuni anni, infatti, fui aggregato alla Direzione del Teatro del Casino a Montecarlo e come tale avevo incarico di portare personalmente comunicazioni della Direzione a maestri ed artisti. Gli è per ciò che, quando Saint-Saëns venne a metter in scena prima la nuovissima sua opera *Hélène*, e poi la pur nuovissima sua *L'Ancêtre*, ebbi largo campo di osservarlo e sul teatro, e *chez lui*, al « Paris » ed all' « Hermitage » ed osservai subito che quanto era brillante, arzillo, parlatore sfaccettato sul palcoscenico, altrettanto appariva stanco, quasi triste, e di poche parole nella intimità della sua stanza d'albergo. Nè è a credere che la luminosa celebrità da lui conquistata giustificasse la sua riservatezza verso un oscuro essere quale lo ero: no, perchè gli avevo tradotto liricamente il suo *Ascanio* ed egli mi si protestò a parole ed in iscritto ammirato e riconoscente. Era quella percezione, cui accennai, era quella convinzione che fin d'allora, gettata la maschera mondana, l'affliggeva? Non so, ma mi pare di sì: e quel suo ricorrente « *je suis navré, mon cher ami, je suis navré...* » che egli quasi sfuggente mi mormorava, mi parve ed era il leitmotiv della dolorante anima sua. Ed ora in questa credenza mi conferma quanto scriveva, recentemente nel *Secolo*, il prof. Orefice:

« Alla prima rappresentazione dell'*Elena* al Lirico di Milano, il Maestro, già vecchio, assisteva dal palco del suo editore, Edoardo Sonzogno, pallido e tremante come se fosse stato al suo primo debutto. Gli applausi risonavano unanimi al calar della tela, ed egli ci guardava ancora impaurito, interrogando ansioso con

lo sguardo. Solo quando il Sonzogno gli disse: « C'est un succès » parve rianimarsi, come se uscisse da un sogno doloroso ».

Sì, anche Saint-Saëns terribilmente soffrì nell'intimo dell'anima quella *tragedia spirituale* che altri due luminosi ingegni so che hanno sofferto: Luigi Mancinelli e Arrigo Boito. Il *Sunt lacrimae rerum* di Virgilio è il *Weltschmerz* (dolore del mondo) di Goethe!

X. Y.

Aneddoti.

Il grande maestro che la Francia perde nacque col bernoccolo musicale. Appena slattato cominciò a dar segni non dubbii di quello che doveva, poi, essere la sua gloriosa carriera: la mamma lo trovava spesso intento ad ascoltare il tic-tac dell'orologio e lo scricchiolio degli usci. Il suo principale divertimento consisteva nella sinfonia di una gigantesca pentola che ogni mattina veniva posta sul fuoco. Egli sedeva su di uno sgabello ed attendeva il primo brontolio, il cui lento crescendo pieno di sorprese ed il cui suono, simile a quello di un oboe, lo empivano di gaudio stupore, finchè la bollitura lo riduceva al silenzio. Saint-Saëns riteneva che anche Berlioz avesse notato il suono di quest'oboe domestico, avendolo sovente riprodotto nella sua *Dannazione di Faust*. A trenta mesi il bimbo fu posto innanzi ad un piccolo piano; invece di battere qua e là come fanno tutti i bimbi, egli batteva un tasto dopo l'altro, alzando il dito solo quando il tono era diligato. Più tardi egli cominciò a prodursi innanzi a degli uditori, ma soltanto dinanzi a quelli che ne fossero degni. Non è vero che per suonare dovesse esservi costretto a colpi di frustino: bastava invece dirgli che era presente qualche buona intenditrice di musica. Poi cominciarono le piccole composizioni di « waltzers » e di « galops ». E così ebbe inizio la carriera di fanciullo prodigio.

Ma i primi passi non furono scevri di fatica. Come molti altri suoi illustri colleghi, cominciò dal fare l'organista. « Durante i venti anni — dice egli medesimo — in cui ho tenuto l'organo alla chiesa della Maddalena, ho, quasi sempre, improvvisato, lasciando la briglia alla mia fantasia, e fu una delle gioie della mia esistenza. Vi era, però, la leggenda che io fossi un musicista austero e si era fatto credere al pubblico che suonavo continuamente delle fughe, cosicchè una signorina che stava per prendere marito venne a supplicarmi di non suonare l'organo alla sua messa nuziale.

« Vero è che un'altra signorina mi pregò invece, in una circostanza identica, di suonare delle marce funebri. Ella voleva piangere durante la cerimonia nuziale e faceva assegnamento sull'organo. Fu, però, un caso unico, perchè di consueto si temeva la mia eccessiva austerità. Un giorno uno dei preti della parrocchia mi tenne in proposito un discorso, dicendomi che il pubblico della Maddalena era composto in maggioranza di persone ricche, avvezze ad andare a teatro, e che aveva quindi abitudini musicali degne di essere rispettate. Gli risposi che avrei suonato sull'organo la musica dell'Opéra Comique, quando sul pulpito della chiesa avessi inteso i dialoghi allegri allora in voga in quel teatro ».

Poi vennero le prime opere liriche, e, in breve, il nome di Camillo Saint-Saëns risuonò glorioso su tutte le bocche. Senza insuperbire, il Maestro acquistò un esatto concetto della sua personalità e intendeva essere rispettato in qualsiasi contingenza. Tipica fu, quindi, qualche anno più tardi, la sua entrata all'Accademia di Belle Arti di Francia, non tanto per i consueti ostacoli che ogni candidato deve superare, quanto perchè occorre cambiar di posto ai due leoni ornamentali dell'ingresso dell'Istituto, e tingerli di rosso. Questa bizzarra condizione si dovette al fatto che Saint-Saëns, bocciato una prima volta, aveva promesso, uscendo, a un gruppo di amici esponenti propositi feroci contro l'illustre assemblea, che avrebbe ripresentata la candidatura quando i leoni della scalinata avessero cambiato posto e mutato il loro colore grigio in quello del nastrino della Legion d'Onore che portava all'occhiello. Il caso volle che l'architetto dell'Istituto, vivo ammiratore del Maestro, udisse la *boutade*. Sicchè, venuto a morire l'accademico musicista Reber, egli fece spostare i due leoni e li fece coprire d'una rutilante mano di minio, col pretesto di riparazioni urgenti. Saint-Saëns, per mantenere la promessa, ripresentò la candidatura e fu eletto.

Da allora la sua vita procedè senza contrarietà, quantunque un giorno gli incorresse di vedersi... promosso da compositore a suonatore di gran cassa. Proprio così. Qualche tempo dopo la fondazione dell'*Echo de Paris*, il direttore diede un banchetto al suo personale. Seguì, poi, un concertino, con un'orchestra composta dei migliori compositori dell'epoca; Saint-Saëns suonava la gran cassa, Audran la cornetta, Lecocq il violino, Planquette il flauto, Reyer il clarinetto e Massenet i piatti. Era una orchestra che nessun miliardario avrebbe potuto riunire in casa sua. Diretta dal maestro

Lamoureux, suonò una mezza dozzina di pezzi: ogni volta che il pezzo suonato era di un membro dell'orchestra, questi si alzava in piedi. Inutile dire il successo clamoroso riportato dalla serata indimenticabile ed unica negli annali.

Saint-Saëns fu uomo sobrio nelle sue abitudini dietetiche. Egli preferì, fra l'altro, l'acqua a qualsiasi bevanda. Se, dunque, non di rado, andava fuor dei gangheri, lo faceva in piena conoscenza. E ciò gli capitava spesso, data la sua natura collerica. Dopo l'insuccesso di *Dejanira*, aveva giurato di non scrivere più per il teatro. Ma Saint-Saëns era l'uomo più fantastico che si possa immaginare, era l'incostanza, l'originalità in persona. Una sera a Londra pranzava in un albergo francese insieme col violinista Viardot, poco lungi dalla tavola della famiglia dell'albergatore. Gli venne il desiderio di avere degli asparagi e li ordinò. Dieci minuti dopo il cameriere arriva con un superbo piatto d'asparagi e lo pone sulla tavola dell'albergatore. Collera di Saint-Saëns, che dice ad alta voce: « Avevo chiesto gli asparagi prima di voi ». La figlia dell'albergatore si alza, prende il piatto e l'offre gentilmente al compositore. Saint-Saëns, sdegnando servirsi della speciale pinza d'argento, prende gli asparagi con le dita e si scotta. Allora, incolerito, afferra il piatto e, con grande stupore e spavento dei clienti, lo scaraventa attraverso la sala.

Non si creda, peraltro, che egli fosse di cuor duro. Basterebbe, a provare il contrario, la viva affezione di cui circondò ogni sorta di animali. Per i cani, soprattutto, ebbe enorme trasporto. Aveva, negli ultimi tempi, concentrato tutti i suoi affetti su *Dalila*, bestia sottile e monda, che era la sua delizia. Ma *Dalila* morì, e il maestro desolato la sostituì con un cagnolino non altrettanto bene educato, che Gabriele, il fedel servo di lui, ebbe il compito di sorvegliare. Un giorno, tornando da una passeggiata, il cagnolino imbrattò le scale. In quella sopraggiunse il portinaio. Bisogna sapere che il portinaio non nutriva molta simpatia per Saint-Saëns, perchè il maestro, a suo parere, dimenticava troppo spesso di procurargli dei biglietti di teatro. Egli avvertì il proprietario della cattiva condotta del cane, e il proprietario scrisse a Saint-Saëns una lettera di cui si può riassumere il concetto fondamentale così: « Signore, la mia casa non è un giardino zoologico ». Saint-Saëns replicò: « Se verrete ad abitarvi, lo diventerà ». E,

sdegnatissimo, sloggò con Gabriele e il successore di *Dalila*.

Non ostante la difficoltà del suo carattere, Camillo Saint-Saëns fu un uomo fortunato: fortunato nella carriera, nelle amicizie, in tutto. Fra l'altro, ricordiamo questo: che da giovane, mentre era in condizioni precarie, un ammiratore, (un funzionario delle poste, il signor Lelibon), si suicidò lasciandogli lire venticinquemila di rendita, col solo onere di comporre una messa funebre in sua memoria.

E Saint-Saëns dovette mettersi all'opera col massimo buon umore.

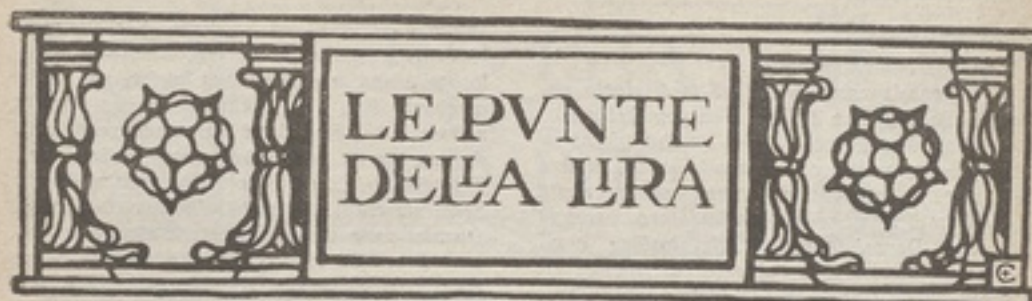
ARTURO LANCELOTTI

INDIRIZZI UTILI

Segnaliamo questa rubrica, per la sua importanza, agli: Editori, Negozianti di musica, Maestri, Scuole musicali, Collegi, ecc.:

Negozianti di Musica.

- BOLOGNA.**
Pizzi & C. - Via Zamboni, 1.
- CALTANISSETTA.**
Ditta Nicosia Mario. - Via P. Barile, 26.
- FIRENZE.**
Brizzi & Niccolai. - Via Cenetani, 12.
- GENOVA.**
Ditta De Bernardi Giuseppe succ. De Bernardi Enrico. - Via S. Luca, 52-54.
— Fratelli Serra. - Via Luccoli, 56 (rosso).
- MILANO.**
G. Ricordi & C. - Via Berchet, 2.
- NAPOLI.**
G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.
- PALERMO.**
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo Pal. Francavilla.
- PARMA.**
P. Bassetti & C. - Via A. Mazza, 13.
- REGGIO EMILIA.**
Ditta Enrico Spallanzani. - Via E. De Amicis.
- ROMA.**
G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.
- TRIESTE.**
Casa musicale Ditta Fabbri & C. - Via Carducci.
— Tedeschi & Obersnu - Corso Vitt. Eman., 26.
— Tribel Ario succ. a C. Schmidl & C.
- VARESE.**
Ditta Giuseppe Riccardi. - Corso Roma, 21.
- Scuole di Musica.**
- NAPOLI.**
Liceo musicale (anno XXIV): diretto dai Maestri E. Marciano, S. Cesl. - Gall. Umb. I, 50.
- TRIESTE.**
Conservatorio di musica G. Tartini. Dirett. Maestro Cav. Filippo Manara. - Via Carducci, 24.



Barzelletta.

Tolgo dalle colonne dell'Observer, il giornale inglese che osserva tutto e tutti, una barzelletta veramente carina che gocciola di sale atico, per non dire con più efficacia, di sale... inglese.

Tempo fa, laggiù, in quella grande Londra, culla di nebbie e di banchieri, venne eseguita la Sonata per piano e violino del maestro Ildebrando Pizzetti. Nossignori! Niente, quel sorriso ironico. La Sonata è stata capita da cima a fondo, tanto è vero che nell'Observer, il critico musicale signor Percy A. Scholes ne fece un'analisi accuratissima per dimostrare che egli, come critico, era una cima, ma che in fondo, in fondo non aveva capito un bel niente.

Il capolavoro musicale — afferma il signor Percy A. Scholes — deve rispondere esattamente a questi tre requisiti: primo, robustezza degli elementi musicali (Boxe); secondo, raggiungimento dei culmini della potenza costruttiva (Alpinismo); terzo, perfetta fusione fra gli elementi musicali (fantino) da suonare, e gli strumenti (cavallo) che li suonano (Ippica).

Se un lavoro non risponde a queste tre voci, come dicono i doganieri, il mercato di Londra non può prenderlo sul serio. Orbene. Secondo la relazione critica del signor Percy A. Scholes pubblicata nell'Observer, la Sonata di Pizzetti non possiede le tre doti indicate ed è per ciò degna della massima pietà, come opera d'arte, e del massimo compatimento come opera tecnica. Pazienza per noi e per Pizzetti!... Ma quello che più diverte, in questa faccenda, è che il signor Percy A. Scholes, non soddisfatto evidentemente dei suoi talenti critici e commerciali, si è rivolto ad un professore di composizione insegnante in una delle maggiori scuole di Londra, dicendogli con vaga ingenuità: — Non le pare che la Sonata somigli all'esercizio di uno scolaro?...

— Scolaro? — ribattè il professore inglese

che capisce anche il latino — Ma io, tutti gli anni, ho una dozzina di scolari che sanno far meglio!

Dio lo benedica, quel professore... Meriterebbe d'essere imbalsamato in mezzo alla dozzina dei suoi scolari, e di girare il mondo su qualche baraccone per convincere anche i maligni che la sua verità è verità. Imbalsamata per evitare deterioramenti, ma verità. Eh! si! Perchè un maligno, come me, potrebbe domandarsi dove diavolo siano andati a finire e finiscano ogni anno, i dodici geni musicali che escono, come i dodici apostoli dal cenacolo della famosa scuola di Londra. Viaggeranno in incognito?... Troveranno, tutti quanti, un editore Landru?... Chissà quale terribile mistero incombe sulla cucina economica di Gambais, pardon, di Londra... che dovrebbe rosolare le bistecche e i capolavori per le pance e le delicate anime inglesi! Ch'io mi sappia il Falstaff è un po' inglese di origine, ma la musica l'ha scritta un certo Verdi... Il Barbiere di Siviglia, dai maligni, viene attribuito, chissà con quale fondamento, a Gioacchino Rossini. Benedetto Marcello, Donizetti, Monteverdi, Bellini, pare che siano italiani; almeno così si dice nei crocchi, tra una sigaretta e l'altra, quando si parla male elegantemente, del prossimo vicino e dell'arte lontana...

Ah! Se il signor Percy A. Scholes e l'allegro professore di Windsor, volessero essere così cortesi di darci più dettagliate notizie sui dodici geni annuali che escono dall'incubatrice londinese pigolando, tanto per fare qualche cosa, una sonata, una sinfonia, un capolavoro teatrale musicale, i nostri fabbricanti di organetti ne sarebbero felici, perchè troverebbero certamente — fra i dodici — almeno uno, capace di dare una polka o un pezzo da sagru. E' così difficile trovare della musica per organetto, oggi!...

Deh! Un genio solo, fra i dodici apostoli, signori di lassù! E se non è un San Pietro, vero e proprio, dateci almeno un San Tomaso!

Parsifal-Hôtel.

Mi raccontava un amico:

— Pensala come vuoi, ma io ti ripeto ancora una volta che Wagner è un gran bel genio. La prova?... Eccola. Tre o quattro giorni or sono arrivo a Milano — erano le sei ore di sera — dopo un viaggio lunghissimo colla necessità assoluta di ripartire alla mattina dopo, verso le quattro. Deposì le valigie alla stazione e mi misi alla ricerca di un albergo per riposare almeno quelle cinque ore, in santa pace.

— Tutto occupato!... — mi si risponde al primo che trovo.

— Pazienza! — dico io — ed entro in un altro.

— Per questa notte, nemmeno una camera! — mi spiattella quasi trionfalmente sul viso il direttore...

— Pazienza! Pazienza!... — ripeto io, e me ne vado. Sai che la filosofia insegna a non inquietarsi per nessuna ragione, specialmente quando si ha sonno. Scendo per via Princip' Umberto, spio tutte le insegne che mi capitano sotto gli occhi e finalmente scopro un altro albergo. Entro, chiedo una camera e richiamo alla mente le massime più profonde della saggezza filosofica.

— Una camera? C'è.

— Ah! c'è?... —

— C'è. Ma è una camera per modo di dire. Quarto piano, niente riscaldamento, un lettuccio... sa... quello che c'è...

Non dico nè sì, nè no, e seguo pazientemente quel bravo signore per le scale: arriviamo al quarto piano, fisco il viso dentro una porticina spalancata, vedo un bugigattolo grande così, un letto da far paura, una sedia reduce dalla guerra e una brocca che pareva quella dei galeotti: in galera non ci sono mai stato, ma ho letto parecchi romanzi italiani... che la meritano egualmente.

— Quanto per una notte?... — chiedo con un filo di voce al secondino... cioè al cameriere...

— Cinquanta lire, più...

— Bastano le cinquanta lire — interrompo

subito — ... ma non... dormo. Scendo e mi rimetto in istrada un po' seccato. Già. La filosofia è una magnifica cons latrice, ma anche cinquanta lire, via... Cinquanta lire per un sottoscala?... Può darsi briconata maggiore? Pagare per un sottoscala i prezzi della Scala? To'! Perdio!... Che idea! Che cosa si dà alla Scala stasera?... Parsifal. Dio sia ringraziato. Quanto costa un biglietto... d'alloggio? Sessanta lire... Caro, dico. Sì, caro, ma, c'è... una poltroncina di velluto, riscaldamento, luce, servizio di guardaroba e musica per dormire, di prima qualità. Ma sì! Ma sì!... Andiamo.

Che notte, amico! Mai trovato un albergo così bello, così quieto, così perfetto. Alle otto precise mi sono accomodato sulla poltrona di velluto, posando quietamente la testa sulla spalliera e le gomita sui bracciali soffici; alle otto ed un minuto si è spenta la luce e si è fatto un silenzio profondo come non avviene mai negli alberghi; ed alle otto e due minuti, l'orchestra ha cominciato a sussurrarmi: « dormi, dormi, bel bambino, ninna nanna, ninna, nanna... ». Poi non so più nulla. Ricordo soltanto che mi sono svegliato a teatro semi vuoto ed ho guardato l'orologio: due e mezzo. Benissimo — mi son detto — mezz'ora per andare alla stazione; mezz'ora al caffè; mezz'ora per i bagagli ed io sono un uomo a posto. Cameriere... No. Sono alla Scala, bestia. Zitto. Esco allegro, riposato, sorridente e nell'atrio m'imbatto in un amico che pareva appena ritornato da un viaggio tanto aveva gli occhi gonfi e la faccia cadaverica...

— Che ne pensi, eh? — mi dice. — Che ne dici, ah!... Che musica, oh!...

— E che velluto, ih!... — rispondo io. — E che tepore! uh! Un paradiso!...

— E pensare che tanti imbecilli dormono!

— Che gente! — dico io. — Non capiscono niente. Se sapessero che differenza c'è tra un albergo e la Scala.

Il Parsifal — te lo dico io — quando non si trovano camere all'albergo, è un gran capolavoro!

PUCK.



Precise notizie sugli autografi mozartiani esportati da Roma

A pag. 62 del nostro fascicolo di febbraio ed a pag. 139 di quello di maggio 1921, richiamammo l'attenzione dei nostri lettori su certi autografi di Mozart comperati a Roma e passati alla Biblioteca dell'Istituto di Francia. Nel *Bulletin de la Société Française de Musicologie*, anno V, N. 8., Mr. Julien Tiersot spiega esattamente che cosa sono e che cosa contengono quei manoscritti, che ora portano l'indicazione: Mss. NS. 646, - Dons, 80839.

Sono una serie di sei quadernetti di poche pagine ognuno, di formato oblungo (220/165 mm.), tutti scritti di mano di Mozart (salvo qualche annotazione aggiunta da un'altra calligrafia) chiarissimi ed in istato di perfetta conservazione... In complesso costituiscono otto opere di Mozart.

« Appartengono tutte alla giovinezza del Maestro, precisamente al periodo del 1775 e 1776, date scritte di suo pugno sui titoli di parecchi fascicoli... Mozart aveva allora 19 e 20 anni e viveva a Salzborg (tranne i pochi mesi passati a Monaco per la rappresentazione de *La Finta Giardiniera*). Nella città di provincia il giovane Maestro partecipava coll'arte sua alla vita ed alle feste della borghesia, per le quali scrisse serenate, divertimenti, marce, danze. E' a tale ordine di lavori che appartengono i pezzi di cui ci occupiamo.

« Ecco i titoli, coi numeri scritti in rosso nell'originale: N. 101. *Marcia* (1775) in Re Maggiore, per 2 Violini, 2 Oboi, 2 Corni, 2 Trombe, 1 Fagotto e Basso. - N. 102. *Marcia di Wolfgang Amadeo Mozart*, nel *Augusto* 1775 in Re Maggiore, per Violenze, 2 Clarini (trombe). - N. 103. *Marcia di Wolfgang Amadeo Mozart*. A Salzborg, li 20 d'Augusto 1775. Pari Orchestra, in Do. - N. 104. *Marcia di Amadeo Wolfgang Mozart*, *Giugno* 1776, a due Violini soli con accompagnamento di Archi e Corni. In Fa. - N. 105. *Marcia per le*

Nozze del signor Spath colla signorina Elisabeth Haffner, di Amadeo Wolfgang Mozart, 20 Luglio 1776, prodotta 21 Luglio. Il pezzo, *Mae-stoso*, in Re, è scritto per Archi, Oboi, Corni, Clarini e Fagotto. - N. 106. *Marcia di Wolfgang Amadeo Mozart*, nel *Gionajo* 1776; questo è il titolo autografo, ma una mano (che fu detta del padre) aggiunse in rosso: *Serenata Notturna*. L'orchestrazione, concepita come un dialogo fra due gruppi orchestrali, soli e ripieni, è ingegnosa. Non vi si usano che strumenti ad arco e timpani. In Re. - N. 107. Il titolo è raschiato e di mano del Maestro rimane solo *Del Sig. Cav. Amadeo Wolfgang Mozart*, una mano estranea aggiunse: *Divertimento*. L'orchestrazione è strana, per soli strumenti a fiato e timpani: 2 Flauti, 4 Trombe (2 in Do, tono del lavoro, 2 in Re). Segue un *Andante*, un *Allegro*, un *Minuetto*, e nel secondo quaderno (poichè questo numero occupa un quaderno doppio) ancora un *Andante*, un *Minuetto* ed un breve finale *Allegro*. - N. 108, anche questo è un quaderno doppio, col titolo autografo: *Contredanza*, e d'altra mano *Ständchen*. Il nome di *Contraddanza* non s'applica che al primo pezzo (in Fa), gli altri, brevi, sono un *Andantino* (in Sol), un *Allegro* (in Fa), analogo all'inizio. Nel secondo quaderno: *Menuetto* in Re, *Rondeau* in Re con qualche battuta d'*Adagio*, poi un altro *Allegro*, ripresa del *Rondeau* e conclusione d'insieme. L'orchestrazione varia secondo i pezzi, usando gli Archi, un Flauto, 2 Oboi, 2 Corni, 1 Fagotto.

« Nessuno di questi pezzi è inedito, tutti si trovano nella grande edizione Breitkopf & Härtel, e vennero illustrati nel catalogo Köchel, da T. de Wyzewa e da G. de Saint-Foix. In questi libri si apprende come tali manoscritti venissero a Roma pochi anni fa, mentre si trovavano prima in una collezione di Londra, dicono Wyzewa e Saint-Foix: ma Köchel precisa per ognuno dei numeri considerati: « Autografo in possesso di Alberto Randegger a Londra ».

MOZART W. A.

SONATE

per Pianoforte a due mani

(Rivedute da M. VITALI).

E. R. 57. — VOLUME I. (Sonate 1 a 9) L. 10. — E. R. 59. — VOLUME I. (Sonate 1 a 9) L. 10. — E. R. 58. — " II. (Sonate 10 a 18) L. 10. — E. R. 60. — " II. (Sonate 10 a 18) L. 10. —

(Nel prezzo è compreso l'aumento).

SONATE

per Violino e Pianoforte

(Rivedute da R. PRINCIPE e M. VITALI).

EDIZIONI RICORDI

Perché ho scritto "Pelléas,"

Comoedia, in uno dei suoi ultimi numeri, pubblica — con questo titolo — una lettera che Debussy diresse a Georges Ricou quando questi era segretario generale dell'Opéra-Comique. Sembrandoci assai caratteristica ed interessante la riproduciamo integralmente:

La mia conoscenza di Pelléas data dal 1893... Nonostante l'entusiasmo provato ad una prima lettura, e forse il segreto pensiero di poterla musicare, non ho principiato a pensarvi seriamente che alla fine dello stesso anno.

Da lungo tempo cercavo di fare della musica da teatro, ma la forma nella quale volevo scriverla era così poco comune che, dopo parecchie prove, vi avevo quasi rinunciato. Ricerche precedenti nella musica pura mi avevano condotto ad odiare gli sviluppi classici, la di cui bellezza è tutta tecnica e non può interessare che i magnati della nostra classe. Volevo dare alla musica quella libertà che essa ha, forse più di qualsiasi altra arte, non essendo limitata a una riproduzione più o meno esatta della natura, ma alle corrispondenze misteriose tra la natura e l'immaginazione.

Dopo qualche anno di devoto pellegrinaggio a Bayreuth, cominciai a dubitare della formula wagneriana, o piuttosto pensai ch'essa non poteva servire che al caso particolare del genio di Wagner. Fu un grande raccoglitore di formule, ch'egli riunì in una formula unica; la quale parve personale perché si conosceva male la musica. E, senza negare il suo genio, si può dire ch'egli avesse messo la parola fine alla musica dei suoi tempi, così come Victor Hugo riassunse tutta la poesia a lui precedente. Bisogna dunque cercare dopo Wagner e non secondo Wagner.

Il dramma di Pelléas che, malgrado la sua atmosfera di sogno, contiene molta più umanità di tanti lavori veristi, mi sembrò convenisse perfettamente alle mie intenzioni. Ecco un linguaggio evocatore la di cui sensibilità poteva trovare una continuazione nella musica e nel quadro orchestrale. Provai anche ad obbedire a una legge di bellezza che sembra dimenticarsi, specialmente quando si tratta di musica drammatica; i personaggi di questo dramma cercano di cantare come persone naturali e non con un linguaggio saturo di tradizioni antiche. Ecco da ove viene il rimprovero che si fa al mio così detto partito preso di declamazione monotona ove nulla vi è di melodico. Ciò è falso, prima di tutto poi-

ché i sentimenti d'un personaggio non si possono esprimere di continuo melodicamente; poi la melodia drammatica deve essere tutt'altra che la melodia in genere. Le persone che vanno ad ascoltare la musica al teatro rassomigliano assai a coloro che si aggruppano attorno ai cantori girovaghi delle strade. Qui, con due soldi, ci si può procurare facili emozioni melodiche, e si può riscontrare, nel pubblico che vi assiste, una pazienza superiore a quella di molti abbonati ai nostri teatri di musica, e, si potrebbe dire, «una volontà di capire» totalmente assente in questi altri.

Per una singolare ironia il pubblico che domanda «del nuovo» è lo stesso che si sgomenta e burla tutte le volte che si prova di toglierlo dalle sue abitudini o dal suo tran-tran consueto. Può sembrare incomprensibile, ma bisogna non dimenticare che un'opera d'arte o un tentativo di bellezza costituiscono sempre un'offesa personale per buon numero di persone.

Non pretendo di aver tutto scoperto in Pelléas, ma ho provato di tracciare una via che altri potranno seguire, allargandola con trovate personali, che forse toglieranno la musica drammatica dalle strette in cui vive da tanto tempo.

Pelléas è stata terminata, una prima volta, nel 1895. Dopo io l'ho ripresa, modificata ecc...; ciò ha occupato, press'a poco, una dozzina di anni della mia vita.

Applicazione igienica e ricreativa del grammofo

«Il lavoro notturno è penoso negli uffici postali; per renderlo più gradito, un ricevitore, a Minneapolis negli Stati Uniti d'America, fece mettere nel suo ufficio un grammofo che suona ad intervalli musiche riposanti. I risultati sono, pare, assai soddisfacenti: con minor fatica si ottiene miglior rendimento di lavoro.

«Con questo stesso intento, in Inghilterra, alla Camera dei Comuni, il capitano Elliot propose degli interludii musicali ed anche coreografici per gli uffici telefonici.

«Negli Stati Uniti è abitudine che le scarpe vengano lucidate in appositi locali al suono del grammofo. Il famoso campione di tale industria, Mr. Sam Barlow, di Hartford (Connecticut), dichiara ufficialmente che, senza grammofo, egli può lucidare un paio di scarpe in due minuti; mentre, coll'aiuto del prezioso strumento, batte il record in un minuto e mezzo».

Così *Ménestrel* del 30 settembre 1921.

PALESTRINA PELLICCIAIO

Fino a non molto tempo fa la fonte più autorevole di notizie sul Sommo Prenestino era il Bainsi, ma da alcuni anni i rari studiosi italiani di cose palestriniane vanno accorgendosi che il buon vecchio abate lavorava un po' troppo di fantasia e specie di devota ammirazione, dipingendo un pio e povero Palestrina, di cui nella vita tutto aveva un'unica origine ed una sola spiegazione: l'arte.

Mons. Casimiri ha già fatto intravedere un Palestrina non troppo facilmente maneggevole, che piantava in asso le cappelle romane a suo comodo, che piangeva il morto per strappar qualche po' di denaro di più, tanto da non lasciar troppi rimpianti nei posti abbandonati, e da finire per girar come aiuto di qua e di là nelle principali funzioni, proprio quando i maestri di cappella ed i cantori stabili rimangono al posto loro.

Nel recente studio su *Le case di Giovanni Pierluigi da Palestrina in Roma*, apparso nella *Rivista Musicale Italiana* (1921, fasc. 3), Alberto Cametti mette in risalto altri segni analoghi del carattere del Maestro. «L'asserire a miseria del Pierluigi è stata da tempo riconosciuta come una leggenda, esagerata specialmente dal Bainsi, la cui preoccupazione fu quella di farci apparire questo figlio di poveri contadini come uomo semplice e timido di carattere, alieno dagli affari e costantemente alle prese colla fame. Il Pierluigi, al contrario, seppe aumentare i beni paterni con proficue alleanze matrimoniali e con ben riuscite speculazioni commerciali, dimostrandosi esperto, avveduto e preciso nei privati negozi. E se talvolta egli poteva lamentarsi delle sue condizioni finanziarie, ciò proveniva dal desiderio di raggiungere un'agiatezza più confacente al suo talento e alla sua posizione (così nella dedica a Sisto V, del volume delle *Lamentazioni*) e in paragone dell'opulenza e del fasto in cui viveva la corte romana del tempo».

Il Cametti, dopo aver fatto notare quanto sia poco fondata l'asserzione del Bainsi, che Palestrina abitasse nel Ginnasio della Cappella Giulia annesso alla Basilica, spiega e prova come invece il Maestro affittasse prima e comperasse poi, la casa che fa angolo tra l'attuale via del Perugino, (detta così per corruzione, mentre andrebbe chiamata, come fu anticamente, vicolo del Pelestrino) e Piazza della Sacrestia, e là visse fino alla morte.

Nel corso di tale dimostrazione storica, confortata da documenti, tra cui una fotografia del contratto autografo del Palestrina, in data 5

giugno 1574, tornano in luce certi tratti astuti e piuttosto mercantili del meraviglioso Maestro, i quali fanno ripensare alla curiosa espressione degli occhi nel ritratto esistente nell'Archivio Musicale della Cappella Giulia. Egli, dunque, teneva i suoi conti così precisi, e, oltre essersi scelto una seconda moglie facoltosa, «la stretta convivenza non impedì agli avveduti coniugi di trascurare (forse l'A. voleva dire: di curare) le vie legali, e con atto notarile del 17 aprile 1589 era stato stipulato apposito censo, col frutto dell'otto per cento che il marito doveva versare annualmente alla moglie». Qui il Cametti dice: «Non si reputi esagerato questo frutto dell'otto per cento, quando si pensi ad un *motu proprio* di Sisto V del 1589, col quale si vietava ai banchieri ebrei di prestare danaro ad un tasso superiore al diciotto per cento!».

Ma un particolare dei più gustosi è questo: «Il nostro compositore s'era già da alcuni anni interessato al commercio delle pellicce», e l'A. preannuncia in nota una sua prossima pubblicazione intitolata: *G. Pierluigi da Palestrina e il suo commercio delle pelliccerie*.

Ed ora spetta ai pellicciai italiani celebrare anch'essi nel 1925 un centenario palestriniano, e chissà che non v'intervengano più mercanti di stole e di manicotti d' quanti furono i maestri all'inaugurazione del monumento in Palestrina all'eterno compositore di musica!

COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE a due mani

A. BALLADORI

- 117397 - Fior d'ogni fiore. Cinque composizioni facili, melodiche e progressive, accuratamente ditteggiate . L. 6,—
- 117399 - Tre Sonatine facilissime, accuratamente ditteggiate » 3,—
- 117400 - Piccoli Canti Pianistici. Cinque composizioni facili, melodiche e progressive, accuratamente ditteggiate » 6,—
- 117401 - Sorrisi d'innocenza. Otto ricreazioni facilissime, melodiche e progressive, accuratamente ditteggiate » 4,—
- 117402 - Novelletta » 4,—
- 117403 - Canzone di Primavera. Pezzo melodico » 3,—
- (Nel prezzo è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

ITALIA

II Primato Artistico Italiano. - Milano, 15 settembre-15 novembre 1921.

G. PODRÈCCA. - *Jacopo Tomadini nel primo centenario della nascita.*

Notizie storiche ed impressioni sull'arte del Maestro, con ritratto e parecchie fotografie di Cividale ed un facsimile d'autografo.

— *Ritratto inedito di Pergolesi.*

Fotografia del quadro scoperto di recente a testi dal prof. Cesare Annibali.

II Pianoforte. - Torino, novembre 1921.

E. BLOM. - *La musica moderna in Inghilterra.*

Dopo un accenno alla complessiva orientazione della musica contemporanea inglese (riallacciata all'arte nazionale del periodo elisabettiano), l'A. fa una breve rassegna dei vari maestri da Edoardo Elgar in poi.

D. SINCERO. - *Di Francesco Landini, il « Cieco degli organi ».*

Si connettono i dati già noti sul grande organista fiorentino del trecento, cercando di metterne la figura nel quadro artistico e culturale del tempo.

A. DAMERINI. - *« Metadramma » non « Drama musicale ». Nota al « Pelléas » di C. Debussy.*

L'A. spiega al pubblico italiano ciò che altrove è noto da un bel pezzo: Debussy non volle esprimere colla musica il dramma di *Pelléas et Mélisande*, bensì formare l'atmosfera musicale in cui si svolge la vita interiore dei personaggi. E l'A. ha ragione, è per l'ignoranza dell'intenzione (cioè della stessa ragione d'essere dell'opera d'arte) che in Italia non si è capito quel lavoro che nei paesi colti ha ormai un posto indiscusso nella storia.

S. LEONI. - *Le Sonate di F. G. Rust.*

Breve illustrazione complessiva di tutte le Sonate con qualche accenno particolare per le più notevoli.

dicembre 1921.

G. E. MALIPIERO. - *I Conservatori.*

Poiché « nei Conservatori oggi s'insegnano gli strumenti più o meno bene, tecnicamente, secondo che l'insegnante è più o meno abile, ma la musica è bandita », l'A. propone un piano che « per oggi è una chimera », e somiglia notevolmente a quanto sostenne G. Bas nel recente congresso di Torino (formare prima il senso artistico dei giovani, poi la loro tecnica), e più volte sulle nostre colonne: bisogna eliminare nelle scuole di composizione tutta la scolastica che le avvelena.

S. MAGRINI. - *« Enoch Arden » di Riccardo Strauss.*

L'A. « riconosce essere oggi R. Strauss il concolto duce dei musicisti moderni e l'eroe dell'ora presente » e, data questa base, ha le idee che sull'arte straussiana si avevano vent'anni fa. Esse (ormai superate) vengono vittoriosamente demolite dall'A. nell'analisi del noto melodramma per pianoforte su testo di Tenyson.

Santa Cecilia. - Torino, ottobre-novembre 1921.

— *Il Santo Padre per Palestrina.*

Lettera di Benedetto XV al cardinale V. Vannucelli, vescovo di Palestrina, in occasione dell'inaugurazione del monumento a Giovanni Pierluigi.

Dr L. PERRACHIO. - *L'Armonia elementare pratica.* III.

Illustrazione delle Scale e della loro costruzione.

— *Il I. Congresso Italiano di Musica.*

Prima parte d'un resoconto dei voti emessi dal recente congresso.

I ROSTAGNO. - *L'inaugurazione del monumento a Palestrina.*

Calda e commossa descrizione delle feste che ebbero luogo il 2 ottobre in onore del sommo Giovanni Pierluigi, e delle esecuzioni musicali dirette da monsignor Casimiri.

II Pensiero Musicale. - Bologna, novembre 1921.

A. COSTA. - *La preparazione estetica del pubblico.*

Questa nuova rivista bolognese si dirige, non già ai professionisti, bensì al pubblico, agli amatori di musica, allo scopo di innalzarne la cultura e facilitare la comprensione delle opere d'arte. Il primo articolo mette in risalto appunto le notevoli deficienze esistenti, in questo senso, nell'Italia odierna.

G. OREFICE. - *« Quo Vadis ? » (Dove vai... arte nostra?).*

Dopo uno sguardo al complesso dell'odierna musica italiana, l'A. non dice invero dove vada; ma, dal rinascere dell'arte sinfonica e dall'influenza di questa sul melodramma, deduce « un sentimento di fiducia... che sottrae allo scetticismo imperante fin qui ».

T. A. NOTO. - *« Letture al pianoforte: Tristano e Isotta di R. Wagner.*

« Sono più conversazioni musicali che vere e proprie pagine di critica. Sono insieme una preparazione per l'ascoltatore e una rievocazione delle impressioni estetiche riportate nell'audizione. Brevi riassunti del libretto e sobrii commenti estetici; quasi note marginali... »

La Critica Musicale. - Firenze, ottobre-novembre 1921.

G. M. GATTI. - *Musicisti contemporanei: Riccardo Pick Mangiagalli.*

Scritto illustrativo con bibliografia.

L. RIGHI. - *Pitagora. L'« Armonia delle sfere ».*

Si considerano gli accenti all'armonia delle sfere ed in genere alle « armonie » (cioè alle scale modali) in Platone ed in Boezio col loro commentatori.

G. RADICIOTTI. - *Aggiunte e correzioni ai dizionari biografici dei musicisti.*

Si parla di Vincenzo e di Bartolomeo Albrizi, di Luigi Andreani, di Ubaldo Baldi, di Pietro e Giuseppe Baldini.

L. PARIGI. - *Il Congresso di Torino.*

L'A. si compiace, naturalmente, della parte avuta nel recente congresso, proprio da quel gruppo fiorentino che era assente; ma di cui certe attitudini mostrarono l'importanza nella vita musicale italiana.

L'Arte Pianistica. - Napoli, 15 novembre 1921.

F. BOGHEN. - *J. Philipp.*

Notizie sulla personalità e l'attiva azione didattica di « questo grande maestro di pianoforte tra i migliori, degno di stare accanto a Clementi e a Czerny ».

DOMENICO SCARLATTI

SONATA

PER

CLAVICEMBALO



Dalla raccolta delle « Opere complete.. per Clavicembalo, criticamente rivedute e ordinate in forma di Suites da ALESSANDRO LONGO »

SONATA

D. Scarlatti

(Andante mosso) (♩ = 96)

The first system of the musical score, measures 1-16. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked '(Andante mosso) (♩ = 96)'. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with various ornaments and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment. Measure numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, and 16 are indicated at the end of each measure.

The second system of the musical score, measures 17-36. It continues from the first system. The right hand has a more active melodic line with many slurs and ornaments. The left hand continues with a consistent accompaniment. Dynamics include piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), and crescendo (*cresc.*). Measure numbers 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, and 36 are indicated at the end of each measure.

104918

A. LONGO. - *Schumanniana*.

Illustrazione degli *Arabeske* op. 18, *Blumenstücke* op. 19, *Humoreske* op. 20.

V. MORELLI. - *Nel settecento napoletano: Sa- verio Mattei*.

Notizie storiche su questo avvocato e musicologo, che « da filologo insegnava dalla cattedra lingue orientali, toccava l'arpa, cantava salmi da profeta, e guadagnava gran danaro nel foro ».

A. LONGO. - *Il Congresso musicale di Torino*.

Amplio resoconto con impressioni e commenti di... retroguardia.

A. L. - *Il Pesce turchino... e le furie di Lorenzoni*.

In seguito al noto incidente sul *Pesce turchino*, ecc. al congresso di Torino, il maestro Pablo Gualdo di Venezia si compiacque delle proteste d'alcuni congressisti. Renzo Lorenzoni scrisse allora al *Giornale della Sera* di Venezia aspre parole, specie contro i congressisti napoletani. A. Longo protesta, fra l'altro, ricordando al Lorenzoni d'aver scelto proprio il Conservatorio di Napoli per prendere il diploma di pianoforte.

Armonia. - Fiume, novembre 1921.

F. BELTRAME. - *Le origini dell'Oratorio Musicale*.

Notizie storiche di buona popolarizzazione, dove forse l'A. ha un po' dimenticati i Drammi Liturgici come preparatori delle Rappresentazioni Sacre.

A. ALBERTONI. - *Buranello*.

Notizie storiche su Baldassare Galuppi, sull'arte sua, come operista e come compositore clavicembalístico, e sul posto che gli compete nella storia della Sonata, posto che i musicologi tedeschi non gli riconoscono.

T. V. L. - *Nicola Rimski-Korsakoff*.

Scritto illustrativo con ritratto.

G. MARVIN. - *Il Pianoforte*.

Sguardo storico dalle origini ai giorni nostri.

II. FOLKLORISTA. - *Canzoni Striane*.

Brevi note, che sarebbero anche più interessanti se recassero qualche esempio musicale.

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, novembre 1921.

A. SUARES. - *Vues sur Beethoven*.

Impressioni spesso acute e sempre dettate da un'intima intuizione dell'arte e dell'anima beethoveniana. Nella seconda parte dello scritto (che continua) si fa un confronto fra Beethoven e Victor Hugo.

B. BARTÓK. - *La musique populaire Hongroise*.

Dopo aver stabilito: 1° che cos'è la musica popolare e 2° come la si può raccogliere, la divide in tre gruppi: a) antico stile musicale, b) senza stile omogeneo, c) stile moderno. Studia questi tre campi, l'A. conclude spiegando come e perché le melodie di cui si servirono Liszt e Brahms non siano veramente popolari, ma « melodie di dilettanti popolari, di cui, per lo più, si conoscono ancora i nomi, ed erano appunto amatori colti ».

X. DE COURVILLE. - *L'Ariane de Monteverdi*.

Louis Schneider ha sostenuto nel suo libro *Cinzia Monteverdi* che il melodramma *Arianna* non aveva esistito e che il *Lamento* era tutto. Qui si prova il contrario con abbondanza d'argomenti, e si riproduce (in italiano ed in francese) e s'illustra il libretto che Rinuccini compose e Monteverdi musicò. Come fu per

caso che T. Wiel scopersse l'*Incoronazione di Poppea*, che Vogel mise la mano sul *Lamento*, poiché esistono ammiratori appassionati di Monteverdi, uno di essi ritroverà forse un giorno, e per caso, il « filo d'Arianna ».

B. DE SCHLOEZER. - *Nicolas Oboukhoff*.

Ampla illustrazione della personalità e delle opere di questo artista, di cui l'A. sente la difficoltà di far intendere lo spirito ai suoi lettori non russi. « Il sentimento o l'emozione che animano l'opera di O., che la pervade e ne determina la struttura, fino ai minimi particolari è l'*izstaplnie*, l'estasi dei mistici russi, fino dai dissidenti del secolo XVII, che cercavano la morte nelle fiamme, e di cui i canti si fan sentire nella *Khovánina* di Mussorgsky, fino a Dostoevsky coi suoi eroi illuminati ed ossessi ».

M. PINCHERLE. - *La Musique au Congrès d'Histoire de l'Art. Paris, 26 septembre-5 octobre 1921*.

Fra gli Studi di Testi musicali si accenna alla comunicazione letta da André Pirro a nome di Giulio Bas, che trovò in un codice di Montecassino una *Deplozazione sulla Morte*, di Ockeghen, nota finora solo per un manoscritto di Digione, che la attribuiva a Binchois. Ciò convalida l'ipotesi che Ockeghen sia allievo di Binchois.

Le Monde Musical. - Parigi, ottobre 1921.

J. D'UDINE. - *Qu'est-ce que la Danse?*

E il capitolo *Esterpe e Tersicore* tratto dal volume uscito di recente in edizione Laurens. L'A. ha acquisito la certezza che la danza è la più completa tra le arti.

E. SCHNEIDER. - *Francesco Malipiero*.

Ricordi ed impressioni sui rapporti personali tra il Maestro e l'Autore.

— *Curiosités Musicales. - Une lettre d'Hector Berlioz. Une lettre de Rossini. L'étendue de la voix de Pauline Viardot*.

Sono tre fac-simili d'autografi. La lettera di Berlioz si riferisce a' suoi rapporti col collega dell'Institut di Francia; quella di Rossini è diretta a Paul Cheny, professore di « fisica dilettante »; di P. Viardot c'è la scala cromatica discendente dal *do acuto* al *fa* sono le righe in chiave di violino, colla firma.

G. ALLIX. - *Le Congrès de l'Histoire de l'Art*.

Resoconto sommario delle sedute e del concerto al castello di Versaglia, e testo integrale della Comunicazione sul contributo francese allo studio della Canzone popolare Greca, fatta dalla signorina Melpo Logotheti.

Le Ménestrel. - Parigi, 11 novembre 1921.

H. DE CURZON. - *Mozart et l'Enlèvement au Sérail*.

Notizie storiche sul *Ratto dal Serraglio* in rapporto alla vita ed alle lettere del Maestro.

18 novembre 1921.

E. JAUQUES-DALCROZE. - *L'Art et les Sociétés de Musique*.

Si propone che, per abbreviare la preparazione dei singoli lavori eseguiti dalle società corali, orchestrali, ecc., una parte delle prove sia destinata a migliorare la cultura artistica dei soci; e per rendere anche più efficace l'azione delle società stesse, di tanto in tanto si organizzino esecuzioni collettive, dove i vari sforzi si uniscano e si perfezionino a vicenda.

Le Courier Musical. - Parigi, 1° novembre 1921.

P. LANDORMY. - *L'intelligence et la musique*. Considerazioni semi-filosofiche dove l'A. cerca riconoscere la parte dell'intelligenza a fianco dell'istintività ed implicitamente i giusti rapporti tra forma e materia poetica nell'arte.

L. C. BATAILLE. - *La vache à lait*.

« La vacca da latte » è l'interprete, l'esecutore (escluso il teatro), che lavora e spende a prepararsi per parecchi anni, poi deve presentarsi nei concerti di beneficenza o nei saloni mondani (sempre gratis), e poi ancora deve correre la città a dar lezioni, o magari suonare nei cinematografi se vuol vivere. S'invocano condizioni più remunerative.

Comoedia. - 14 novembre 1921.

I. STRAVINSKY. - *Lettre à Serge de Diaghilew*.

In occasione dell'andata in scena del ballo *La Belle au bois dormant* di Ciaikovsky, Stravinsky scrisse a Diaghilew questa lettera (che sa un po' di cartolina per buon pubblico), dove fa l'elogio di Ciaikovsky, esaltando la sua « grande potenza melodica, centro di gravitazione d'ogni sinfonia, opera o ballo da lui composti »; e prosegue: « M'è del tutto indifferente che la qualità della sua melodia sia rivolta di valore disuguale. Il fatto è che fu creatore di melodia, dono estremamente raro e prezioso... Ecco uno che non è tedesco... I tedeschi fabbricavano musica con temi e motivi conduttori, sostituendoli alle melodie... ».

21 novembre 1921.

L. LALOY. - *Les deux constances ou l'illusion récompensée*.

Le « due costanze » sono, una la moglie di Mozart, l'altra *Belmonte e Costanza*, ovvero il Ratto dal Seraglio, che l'A. illustra in rapporto alla vita del Maestro.

Bulletin de la Société Française de Musicologie. - Parigi, novembre 1921.

A. GASTOUÉ. - *Nouvelles conclusions sur le diapason et la transposition dans la musique antique (suivies d'observations de M. Théodore Reinach)*.

Tutte le trascrizioni di melodie elleniche sono notate più acute di come poterono esser cantate; M. Gastoué pensa che ciò sia giustificato da un mutamento di diapason, e spiega come possa invece dipendere dall'essere la chitarra (dalla cui notazione strumentale deriva l'acutezza) un strumento traspositore. M. Th. Reinach demolisce tutta l'argomentazione di M. Gastoué, e spiega (è curioso che il musicologo della Schola Cantorum non lo sapesse già!) come le trascrizioni siano fondate su una convenzione accettata da tutti, diretta a far coincidere ciascuno dei tasti bianchi del pianoforte col 16 segni della notazione greca.

J. TIERSOT. - *Autographes de Gossec, de 1789 à 1793*.

Autografi del direttore dell'École de chant et de déclamation (che a suo tempo contribuì a costituire il Conservatorio di Parigi), con notizie sulle vicende degli artisti del tempo, durante la Rivoluzione.

H. DE CURZON. - *L'Opéra en 1843*.

Memoira scritta dal direttore d'allora, Léon Billel, sull'andamento del teatro.

C. VAN DEN BORREN. - *Note sur Bernardo Pasquini*.

A complemento della nota di F. Boghen (vedi pagina 316 del nostro fasc. di novembre), il bibliotecario del Conservatorio di Bruxelles dà la lista delle opere di Pasquini conservate alla Biblioteca di quel Conservatorio ed in quella Reale del Belgio, pure a Bruxelles.

The Daily Telegraph. - Londra, 26 novembre 1921.

M. D. CALVOCORESSI. - *Dance Music & Dancing*.

« E ormai ovvio che v'è un brillante avvenire per il ballo e per le altre forme di spettacolo musicale nel quale la danza e la pantomima avranno parte, da sole od a fianco del melodramma ». Per ciò l'A. studia le correnti che si vanno delineando in questo campo, dove l'ispirazione delle attitudini e dei movimenti presa dall'arte plastica greca non diede quanto si sperava, ed ora ci si rivolge ai balli primitivi ed alle azioni dei movimenti spontanei.

Musical Opinion. - Londra, novembre 1921.

A. E. HULL. - *The Element of Charm in Harmony*.

Per l'A., tanto la scala diatonica, quanto quella a toni interi, sono presso che prive di suggestione armonica; questa dipende dall'inatteso, dalle modulazioni.

J. PULVER. - *Peter Philips*.

Continuazione (anche nel fascicolo seguente) dello studio su questo maestro, di cui si considerano le varie pubblicazioni.

H. MACAULAY FITZGIBBON. - *A Flute Player's Gossip, II*.

Continua (e conclude nel fasc. seg.) la « chiacchierata d'un suonatore di flauto », che tratta dell'evoluzione dello strumento, dal vecchio tipo senza chiavi a quello a chiavi, dal flauto in legno a quello metallico (di cui il suono, per l'A. non è preferibile all'altro), e della musica flautistica.

H. RAWLINSON. - *A Tabloid Opera*.

L'Opera tabloide, cioè opera compressa, condensata, è *Thais e Talmazae* di C. M. Campbell: una tragedia in un atto, che dura mezz'ora. La musica (di cui si danno i temi principali) « è molto drammatica e sensuale, non è scritta nel nuovo idioma, lirica e sempre attraente, piace alla media degli amatori d'opera ».

The Sackbut. - Londra, novembre 1921.

E. EVANS. - *Debussy for Singers*.

Debussy « come gli altri compositori, ebbe le sue buone e le sue cattive giornate; ma se la fantasia e l'invenzione gli son potute mancare, il gusto non gli mancò mai... Nessun cantante può sperare di far giustizia ai canti di Debussy senz'aver una corrispondente sensibilità letteraria ». E l'A. considera i vari canti del maestro nei rapporti essenziali tra poesia letteraria e musicale.

E. DULAC. - *On Modernity in Music*. (Sulla modernità in musica).

« Checché se ne dica, la sola novità, tranne le differenze puramente tecniche, sembra risiedere in una più ampia utilizzazione, con mezzi più adeguati, dell'humor: lato questo che non ebbe finora tutta la considerazione che merita ».

DR. C. JENKINS. - *Dr. Joseph Parry*.

« Considero mio dovere cogliere l'occasione e fare quanto posso per distruggere la tradizione e l'influenza

za di Parry, così che i giovani compositori gallesi che sono oggi nella situazione mia di dodici anni fa, non abbiano da soffrire i danni ch'io conobbi, e non vengano soffocati dall'aristocratica melioristica atmosfera che emana dalla musica di Parry ». (Il doc. Parry fu un compositore di musica scorrevole e commovente... fin troppo).

S. GREW. - *The Gramophone*.

Si considera la grande importanza del gramofono, specie quale aiuto per l'educazione dell'edito musicale.

Melos. - Berlino, novembre 1921.

DR. A. WEISSMANN. - *Deutschland in der Weltmusik*.

Premesso che il maggiore avvenimento musicale dal 1900 in poi è l'apparizione di Debussy, l'A. ne spiega il valore ed il significato in rapporto all'arte « d alla mentalità tedesca. La Germania ha Schönberg, sì; ma la sua potenza suggestiva non s'è ancora manifestata. Uno sguardo al resto del mondo mostra come ovunque esista un'azione rinnovatrice, che manca ed è scarsa in Germania. Non c'è per favorirla, che istituire scambi d'idee e d'esecuzioni musicali, autentiche, con artisti dei singoli paesi, che facciano sentire ai tedeschi le loro opere d'arte in tutta la loro efficacia genuina ».

O. BIE. - *Der Kulturwert der Musik*. (Il valore culturale della musica).

Alcuni teorizzanti credono che la musica agisca in senso negativo, indebolendo e trasportando nel mondo dei sogni; ma chiunque la pratichi sa e sente il contrario: nessun compositore significativo presenta simili caratteri. La musica è « quasi una Grazia, un dono d'origine metafisica... Il suo valore culturale è dunque, non già negativo, non distruttivo, bensì creativo e fecondo ».

H. PRUNIÈRES. - *Darius Milhaud*.

Sguardo al complesso delle opere del ventiduenne compositore francese, nel quale si può riconoscere non già uno stile formato, bensì una tendenza ad una organicità, ad una forma salda e nuova.

F. WINDISCH. - *Die Musikverhältnisse in Italien und der erste italienische Musikkongress*.

L'A., che ha assistito al I Congresso Italiano di Musica a Torino, nota come, malgrado i maestri d'avanguardia, la massa del nostro mondo musicale « è dominata da idee d'altri tempi; rimpiange il carattere strettamente nazionale del Congresso, che sarebbe stato più fecondo, anche per problemi italiani, se avessero potuto parteciparvi elementi stranieri, recando così uno scambio reciproco d'idee; intravede, infine, la fioritura che potrebbe avere l'ormai ovunque urgente idea di trattare la voce come novissimo strumento (il più perfetto), quando venisse accettata in Italia, la terra promessa della cultura vocale ».

G. M. GATTI. - *Jungitalienische Komponisten. I. Franco Alfano*.

Ampla illustrazione delle opere del maestro, « sia come compositore melodrammatico, e sia come sinfonista ».

H. E. GILBERT. - *Sinfonische Musik in Amerika*.

Quadro dell'attività sinfonica in America, dove coesistono e si combattono le due correnti: francese (grandemente aumentata di potenza dalla guerra) e tedesca; tra esse incomincia a rivelarsi una musica prettamente americana, ancora ai primi passi.

E. WELLEZ. - *Die Zukunft des Ballets*. (L'avvenire del Ballo).

Ora che la danza sembra presentare una vera fioritura nuova e vitale all'A. sembra venuto il momento di parlare del Ballo come d'una parte integrante dell'arte drammatica. Si considerano molti lati, tecnici e pratici, dei vari problemi e delle diverse e promettenti possibilità.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 28 ottobre 1921.

P. CARRIÈRE. - *Entwicklung? (Sviluppo?)*

H. R. Fleischmann (e non egli solo) spiegò in *Melos* (II, 5/6) come la così detta atonalità non sia che lo sviluppo della tonalità. L'A. sostiene il contrario, opponendo che si tratta d'una tendenza nuova, sorta quasi a un tratto; e mentre dovrebbe essere frutto di un eccesso polifonico, si manifesta proprio con l'eliminazione della polifonia.

DR. K. SINGER. - *Paganini's Geigenhaltung*.

Recensione laudativa del volume « La maniera di tenere il violino, di Paganini » di S. Eberhardt (Ed. Fürstner, Berlino); che, secondo l'A. « ha visto, pensato, e argomentato giusto ».

P. KLANBRT. - *Frau Potiphar», musikalisches Lustspiel von Alfred Rahlaes*.

Un'opera comica non nuova e di poco valore, sia teatrale che musicale.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, 15 ottobre 1921.

DR. F. PRELINGER. - *Anton Bruckner*.

In occasione del 25° anniversario della morte del maestro (11 ottobre), se ne illustra la vita d'intensa operosità e le opere, i di cui meriti vennero riconosciuti solo quando il loro autore era sessantenne. Ritratto annesso.

F. GRAEFLINGER. - *Anton Bruckners Bildungsgang*.

Si studia lo svolgimento progressivo della cultura e dei caratteri artistici del maestro.

DR. A. HEUSS. - *Ueber Humperdincks «Königskinder»*.

Amplio studio sull'opera *Figli di Re* del maestro morto di recente, di cui si dà un bel ritratto.

1 novembre 1921.

DR. W. NIEMANN. - *Engelbert Humperdinck*.

Scritto necrologico illustrativo.

R. ROST. - *Die Pflege der Musik in den deutschen Kriegsgefangenenlagern Frankreichs während des Weltkrieges 1914-1918*.

L'A. spiega come si praticava la musica nei campi di prigionieri tedeschi in Francia durante la guerra, con plauso a coloro così marcati, che la stessa redazione fa invidiare l'opportunità di prender la cosa colla dovuta riserva.

15 novembre 1921.

E. SCHNEIDER. - *Das deutsche Kinderlied in seinen wichtigsten Erscheinungen*. (La Ninnananna tedesca nelle sue principali manifestazioni).

Per intensificare (com'è comune desiderio) la cultura musicale della gioventù, la via più facile è di seguirle nello svolgersi della vita dei ragazzi lo sviluppo della storia musicale. E poiché le canzoni della culla sono la forma più semplice, l'A. inco-

mincia a studiare, prima quelle popolari, poi quelle artistiche, nelle loro varie forme; cioè, sole, a più voci, con o senz'accompagnamento. Lo scritto continua nel fascicolo di dicembre.

Dr. G. GOHLER. - *Zur Förderung lebender Künstler.*

« Per favorire gli artisti (compositori) viventi » i più attivi ed efficaci propagandisti sono gli insegnanti di musica, quelli che consigliano e guidano la massa dei dilettanti. I negozianti di musica sono anche preziosi, ma pare che anche in Germania il livello artistico del mercato musicale sia sceso in misura impressionante negli ultimi anni, tanto che i venditori conoscono assai meglio i *Forstrot* che le canzoni di Bach.

Dr. A. HEUSS. - *Ueber Franz Schrekers Oper « Der Schatzgräber ».*

Velenoso scritto contro F. Schreker, la sua opera *Il cercatore di tesori*, e la stampa che, con a capo Paul Bekker, lo sostiene.

H. BATH. - *Strassen-Sinfonie.* (Sinfonia della strada).

L'A. ha un orecchio assoluto così perfetto che ogni suono trova in lui la sua classificazione musicale. Egli dà in note la traduzione di parecchi suoni e rumori.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. — Lipsia, novembre 1921.

A. GEIGER. - *Bausteine zur Geschichte des iberischen Vulgar-Villancico.* (Materiali per la storia del « Villancico » popolare ispano-portoghese).

Bella monografia, da cui appare come il Villancico sia una forma d'origine popolare, ch'ebbe il suo splendore nei secoli XIV-XVI, con struttura a ritornello e strofe, e ritmo proveniente da danze provenzali-portoghese.

M. AREND. - *Die Ouvertüren zu Glucks « Cythère assiégée ».* (Le Ouvertures per l'opera « Citera assediata » di Gluck).

Wotquenne, l'editore di Citera assediata, avvertiva che, non avendo l'opera un'Ouverture, vi aggiungeva quella di *Paride ed Elena* con alcune varianti. Affermazione doppiamente falsa, perchè l'opera aveva un'Ouverture, e quella pubblicata da Wotquenne era un rimaneggiamento dello stesso Gluck. Ora l'A. ha trovato a Vienna, alla biblioteca della « Gesellschaft der Musikfreunde », l'Ouverture originale del 1759, e qui la illustra dal lato storico e musicale.

Der Chorleiter. - Cassel, 30 settembre 1921.

A. PRUEMERS. - *Chorlied und Rhythmik.*
Data l'importanza del ritmo nella vitalità del canto, si danno idee sommarie sul carattere dei vari movimenti.

O. SCHULZE. - *Wie arbeite ich durch Musikerziehung an der Wiedergesundung unserer Volksseele in Schule und Gemeinde?* (Come contribuisco, coll'educazione musicale, al risanamento della nostra anima popolare, nella scuola e nella comunità?).

L'A., un insegnante elementare, spiega com'egli ottenga questi tre gradi d'azione della musica sull'anima dei ragazzi: 1. formazione alla capacità d'intendere musica; 2. esprimere la musica intesa; 3. esprimersi con musica ciò che si prova spontaneamente.

In questo primo articolo l'A. racconta come procede, con mezzi semplicissimi, nei due primi punti,

utilizzando per secondo la ginnastica ritmica Jacques-Dalcroze. Lo scritto continua.

Musikblätter des Anbruch. - Vienna, ottobre 1921.

R. SPECHT. - *Notizen zum Bruckner-Tag.*
In occasione della commemorazione di A. Bruckner l'A. illustra i caratteri artistici, spirituali, personali del Maestro.

F. MOISSL. - *Die neu aufgefundene Ouverture in g moll von Anton Bruckner.*

Venne scoperta di recente un'Ouverture sconosciuta, in sol minore di Bruckner; l'A. spiega che, pur essendo un lavoro giovanile, composto sotto la guida di un maestro, l'Ouverture ha valore intrinseco e porta i segni di tutta la successiva musica sinfonica bruckneriana.

H. KAUDER. - *Schellings Philosophie der Musik. III.*

Fine di questo studio sulla filosofia della musica di Schelling, che mostra come l'ideale d'ogni arte sia la partecipazione all'eternità, ciò che la musica realizza effettivamente.

E. LUSTGARTEN. - *Nachklänge.* (Risonanze).
Considerazioni isolate, aforismi, osservazioni su vari temi estetici, quasi eco di audizioni e di meditazioni musicali.

A. DOBRONIC. - *Die Musik der Südslawen.*

Dopo aver notato come, mentre la musica dei popoli nordici ed occidentali ha per punto di partenza l'individualismo del compositore, la musica slava parte dal popolo, cioè da un elemento collettivo e pertanto impersonale, l'A. passa a considerare le condizioni proprie della Jugoslavia, dove è ancor minimo il contatto fra la città (d'influenza europea) e la campagna (schiettamente autoctona) e lo sviluppo dell'arte nazionale sta prendendo ormai la via del suo proprio avvenire.

R. S. HOFFMANN. - *Karl Weigl.*

Illustrazione della personalità e delle opere di questo che, mentre a Vienna stanno combattendosi due correnti: una classica derivata da Brahms, ed una neo-romantica proveniente da Wagner-Bruckner-Hugo Wolf, sarebbe il solo indipendente, che batte via propria.

Di prossima pubblicazione:

FRANCESCO SANTOLIVIDO

La Sagra dei Morti
(per gli Eroi Italiani caduti sul Piave)

ELEGIA SINFONICA DEDICATA
A GABRIELE D'ANNUNZIO
Partitura d'orchestra fr. 10,—

EDIZIONE J. & W. CHESTER, LONDRA



VITA
MUSICALE

TEATRI

MILANO LA RIAPERTURA DELLA SCALA

La data del 26 dicembre 1921 può essere segnata fra le più memorabili nella storia del nostro massimo teatro, pur così ricco di tradizioni e di gloria.

Essa rammenterà ai posteri lontani lo sforzo generoso di parecchi enti pubblici e privati e di alcune personalità della cittadinanza milanese per fare della Scala un teatro assolutamente moderno, ricco di tutte quelle risorse tecniche senza le quali non è più possibile di allestire degli spettacoli di primaria importanza e nella varietà desiderata dal pubblico d'oggi; e rammenterà pure la prima e felice manifestazione di attività da parte della nuova istituzione cui le sorti della Scala sono affidate: l'Ente Autonomo.

Ma, certo, il pubblico che la sera dello scorso 26 Stefano è accorso ad ammirare il suo teatro risorto a nuova vita, se ha potuto apprezzare la magnificenza dello spettacolo che gli si offriva, non ha potuto rendersi un esatto conto della entità dello sforzo compiuto per giungere in tempo a inaugurare il teatro alla data stabilita. Uno sforzo che ha del fantastico e per il quale non si sarà mai abbastanza grati agli uomini egregi che dell'avvenimento sono stati i preparatori sagaci ed instancabili: ad Arturo Toscanini, l'animatore prodigioso, cui si aggiunse negli ultimi mesi Ettore Panizza, agli ing. Angelo Scandiani, consigliere delegato dell'Ente, e Cesare Albertini, direttore dei lavori.

La Scala è dunque in piena e fortunata efficienza: gli spettacoli si susseguono agli spettacoli, tutti allestiti nel modo più degno e più perfetto, com'era da aspettarsi.

Ma il pubblico milanese non deve dimenticare che la vasta e radicale opera di rammodernamento del suo tradizionale teatro è solo in parte compiuta, solo in quella parte che era conciliabile con l'imperiosa necessità di iniziare la stagione attuale. Ciò che si è già fatto è di una importanza capitale; ma ciò che ancora è da fare non è nè meno importante nè meno essenziale. Ecco quanto, ripetiamo, il pubblico milanese non deve dimenticare, col partecipare largamente alle nuove sottoscrizioni « Pro Scala » le quali permetteranno all'Ente Autonomo —

negli intervalli fra una stagione e l'altra — di assolvere onorevolmente tutto il resto del grave compito che gli è affidato.

I primi tre spettacoli della stagione sono stati il *Falstaff* (26 dicembre), il *Parsifal* (5 gennaio) e il *Rigoletto* (14 gennaio).

Del primo, interpretato da Toscanini con quella grazia misurata, con quella trasparenza sonora e vocale e quel senso poetico già noto al pubblico scaligero, furono eccellenti esecutori il baritono Mariano Stabile, degnissimo di essere paragonato ai migliori Falstaff anche del tempo verdiano, il baritono Badini, ottimo Ford, il tenore De Paolis, il basso Mansueto, il Nesi, il Dominici. Linda Cannetti fu una vivace e simpatica Alice; Nera Marmora una graziosa Nannetta, la Casazza una gustosa ed efficace Quickly, la Vasari una buona Meg.

Con la sua arte da provetto direttore, Panizza penetrò ben addentro nelle luci e nelle ombre mistiche del *Parsifal*, che ebbe così un'esecuzione delle più suggestive. Il tenore Bassi fu un protagonista assai pregevole, vocalmente e scenicamente. La Wildbrunn compose il personaggio di Kundry con intelligenza e fedeltà alle tradizioni wagneriane. Magnifici — come già nell'edizione del 1914 — il Galeffi e il de Angelis nelle parti di Amfortas e di Gurnemanz. Benissimo gli altri.

Del *Rigoletto* infine, Toscanini ci presentò un'edizione libera da tutte le scorie e gli arbitri: man mano infiltratisi nelle esecuzioni della popolare opera verdiana. La quale apparve in tal modo come cosa fresca e viva. I sacrifici fatti da qualche artista di eccessive fioriture nulla tolsero al suo successo, chè anzi lo resero più significativo e più serio. Come cantante e come attore, Galeffi anche questa volta fu un protagonista superbo; un Duca dalla voce facile ed estesa e dall'azione disinvoltata il tenore Lauri Volpi; una vera rivelazione la Toti Dal Monte, cantatrice che non può altrimenti chiamarsi che perfetta. Assai bene la Bervani, Maddalena.

Tutti e tre gli spettacoli ebbero accoglienze calorosissime, e in ciascuno di essi, in maggiore o minore misura, fu ammirata la bellezza e la ricchezza dell'allestimento scenico che regge e

supera il confronto con quello dei più celebri teatri esteri.

Magnifica impressione destarono anche le masse orchestrali e corali, queste ultime dirette dal maestro Gino Veneziani, delle quali apparve palese la scelta sapiente e meticolosa.

Assai bene si svolge la stagione d'opera al nostro teatro Carcano assunta dall'Associazione lirica unitaria.

La *fanciulla del West*, egregiamente diretta dal maestro Binetti, ha avuto una buona riproduzione orchestrale. La Poll-Randaccio e il Viglione Borghese furono ottimi interpreti, rispettivamente, di Minnie e dello Sceriffo; il tenore Chiafa fece del suo meglio per riuscire un Jhonson efficace. Lodevoli le parti minori, i cori, e la messa in scena. In alcune rappresentazioni ha cantato il tenore Voltolini, calorosamente applaudito; in altre la parte di Minnie è stata assunta, lodevolmente, da Adalgisa Minotti. Anche l'*Andréa Chénier* ha incontrato il favore del pubblico. Lo stesso maestro Binetti ha concertato l'opera con vero senso d'arte e di misura, bene coadiuvato dai principali interpreti, assai applauditi, il tenore Redzelli, l'Abry e il baritono Ghirardini.

Mascagni ha voluto apportare il suo contributo alle organizzazioni che gestiscono la stagione, dirigendo la sua *Isabeau* e ne ha offerto una edizione animata e colorita. Con lui furono acclamati anche gli esecutori Francisca Solari, il tenore Campioni, il Pellegrini, ecc.

La stagione di carnevale al Dal Verme, impennata sopra tutto sul ballo *Excelsior*, riprodotto con grande slancio, procede con pieno favore. Si è inaugurata il 17 dicembre coi *Pagliacci*. Hanno seguito, poi, *Cavalleria rusticana*, *Barbiere di Siviglia*, *Rigoletto*, *Bohème*. Il capolavoro rossiniano ha avuto una pregevolissima esecuzione e si è assai distinta Nadina Legat, una Rosina veramente rimarchevole e squisita cantatrice.

I maestri Lucon e Nespoli si alternano alla direzione degli spettacoli, preparati con cura ed amore.

AL COSTANZI DI ROMA

La *Francesca da Rimini* di Riccardo Zandoni, in una edizione ottima per interpreti, masse e messa in scena, concertata e diretta in modo ammirabile dall'autore, ha inaugurato, il giorno di Santo Stefano, la stagione del Costanzi in modo da lasciare nel pubblico romano una profonda impressione di superiore bellezza. Sono stati eccellenti interpreti dell'opera la signorina Della Rizza — cui è succeduta nelle repliche la signorina Rimolfi — il tenore Fleta, il baritono Maugeri; perfettamente a posto anche il Palai (*Malafestino*) e le altre parti. Ottimo il coro, diretto dal maestro Consoli.

A Riccardo Zandoni sono state rivolte dall'affollato pubblico calorosissime dimostrazioni di ammirazione e di simpatia; augurali anche per la sua *Giulietta e Romeo* a cui è rivolta una vivissima attesa.

Nella sera immediatamente successiva ha avuto luogo la prima rappresentazione dei *Maestri Cantori* (interpreti principali Maddalena Bugg, il tenore Cortis, i baritoni Parvis e Segura-Tallien; e inoltre la Willaume, il Nardi, il Dentale, il Palai, il Pellegrino) sotto la direzione del maestro Reiner dell'opera di Dresda. Anche questo spettacolo ha incontrato l'unanime consenso, per la bontà degli interpreti, per il valore delle masse, per il vigore della concertazione.

A distanza di pochi giorni ha fatto una gradita riapparizione la *Tosca* pucciniana, cui il pubblico romano — che la tenne a trionfale battesimo — è particolarmente affezionato. Interpretata con valore non comune da Mercedes Llopert, dal tenore Minghetti e dal baritono Rossi Morelli, è diretta efficacemente dal giovane maestro Santini, l'opera anche questa volta è stata accolta con viva simpatia e calorosi applausi.

Il *Falstaff*, andato in scena il 10 gennaio, ha mantenuto alta la fortuna della stagione, felicemente iniziata con le precedenti opere. La scintillante e fresca commedia musicale verdiana ha conquistato pienamente il pubblico romano, ed il suo successo può ormai ben dirsi popolare. A ciò ha contribuito anche la buona esecuzione. Interpreti tutti felicemente scelti, a cominciare dall'ottimo protagonista Taurino Parvis per passare a tutti gli altri: la Della Rizza, la Willaume, la Pasini, la Sadun, il Minghetti, il Paci, il Dentale, il Nardi, fino a tutte le parti minori. Laura Pasini ha debuttato nella parte di *Nannetta*, conquistando subito il successo per la bellezza e sicurezza del canto e per la disinvoltura scenica. Il maestro Bellezza è riuscito ad una bella affermazione, preparando e conducendo lo spettacolo con padronanza e chiara intuizione.

PRIME RAPPRESENTAZIONI

Al teatro del Casino di Montecarlo, il 15 dicembre, ha avuto lietissimo successo il nuovo oratorio in un prologo e due episodi, *Le tentazioni di S. Antonio*, su libretto ispirato al noto lavoro di Flaubert, musica del maestro Vincenzo Davico, il quale ha riconfermato le sue qualità di ispirazione e di sentimento. Piacquero specialmente la fine del prologo, la scena della seduzione, l'episodio della lussuria e quello della morte, culminante nell'apoteosi finale.

Numerose chiamate hanno avuto l'autore e gli artisti. Fra questi ultimi meritano menzione speciale le signore Sandra e Orsoni e il baritono Ceresole, protagonista. Ottima l'orchestra diretta con fervore dal maestro Leone Jehin, lodevoli i cori.

Briosi, snelli, ricchi di facilità melodica e di malizia, i tre atti del maestro Abbate: *La stella del Canada*, che ottennero un vivo successo al Bellini di Napoli, lo scorso dicembre. Anche il soggetto, di Emilio Reggino, assai piacevole, incontrò subito il favore del pubblico.

La Compagnia la Rinascente rappresentò l'opera con grande cura.

Il pubblico dell'Adriano di Roma, il 17 dicembre, non ha fatto troppo calorosa accoglienza alla nuova operetta, *Non era in letto*, presentata dalla compagnia Gragnani Tosi. Il Corradì ha svolto una trama a base di equivoci, migliore nei primi due atti che non nel terzo. La musica del maestro Mancini ha una certa vena melodica, ma è poco originale.

Migliore accoglienza ha avuto a Padova, poche sere prima, l'operetta *Les jeunes viveurs*, libretto di Paride Grandi e musica di Colombo Grandi, rappresentata dalla compagnia Fiorini Fiorini.

Con non troppo favore è stata accolta, alla Pergola di Firenze, il 14 dicembre, *Niobe*, operetta di Blumenthal, musica di O. Strauss un po' grigia e assai complessa. Lodevole l'esecuzione della compagnia Mauro.

Iuschi balla, all'Eliseo di Roma, il 24 dicembre, ha avuto un tepido successo, più per colpa del libretto, puerile e senza brio, che non della musica, di Benatzki, che ha pregi notevoli di originalità e di finezza.

Tannhäuser, in una pregevole edizione, è stata l'opera di apertura del Regio di Torino. Fra i valenti esecutori ricordiamo la Rakowska, il tenore Toscani, il baritono Montesanto e il basso Pinza. Come secondo spettacolo si è dato *I Puritani* con Borgioli, protagonista, la Borghi Zeri e il Pinza.

Ottimo direttore, di entrambe le opere, è stato Tullio Serafin.

Il S. Carlo di Napoli ha iniziato la grande stagione invernale con la *Walkiria* che, al primo atto, causa qualche discordanza, ha lasciato il pubblico un po' freddo. Il maestro Mascheroni ha preparato con cura lo spettacolo, ben assistito dal tenore Vaccari dapprima, poi dal tenore Jacoaga, da Teresina Burchi, da Hias Spani e dal baritono Baratto. È andato in scena poi, *Andréa Chénier* che ha costituito un grandissimo successo per il tenore De Muro, che cantava per la prima volta a Napoli; e, ultimamente la *Wally*, ottimamente interpretata dalla Sheridan.

La *Walkiria* ha avuto migliore esito al Comunale di Trieste la cui stagione è diretta, con la consueta valentia, dal maestro Marinuzzi. Ottimi interpreti ne sono stati le signore Turchetti e Ruskowska, il tenore Maestri, il basso Ludkar. Assai lietamente è stata accolta l'eccellente rievocazione del *Matrimonio segreto* eseguito da Maria Labia, da Delfina Menotti, dal tenore Govoni e dal baritono Tegani.

Dejanice, nuova per Parma, ha incontrato incondizionato favore a quel teatro Regio. Ne fu buonissima protagonista la Campagna e con lei si distinsero il tenore Merli, poi l'Abbate, il baritono Noto, Olga Perugini. La *Gloconda* ha avuto ottimi interpreti quali la Poli-Randaccio, la Menghini-Cattaneo, l'Arangi-Lombardo, il tenore Voltolini, il baritono Noto. Il maestro Armani ha concertato e diretto con ogni cura i due spartiti.

A motivo della tirannia dello spazio riassumiamo gli spettacoli lirici più importanti: BARI (teatro Petruzzelli, direttore Vitale): *Boris Godunow*, Zalewsky, protagonista; tenore Tafuro; basso Melnick; Lina Pasini Vitale. — *Manon* di Puccini, signora Turchetti, tenore Pinucci. GENOVA (Politeama, direttore Zucani): *Fanciulla del West*, signora Romagnoli; tenore Alabiso, poi Cunego, finiti gli impegni del primo; baritono Parvis. — *Traviata*, Juanita Caracciolo; tenore Polverosi; baritono Pessa. — *Travatore*, signora Alice Fregoli Bassi e Maria De Angelis; tenore Corbetta; baritono Inghilleri. PISA (Massimo, direttore Bellucci): *Piccolo Marat*, Dora De Giovanni; tenore Bergamaschi; baritono Monanelli; basso Donaggio. VENEZIA (Malibran, direttore Frattini): *Cavalleria e Pagliacci* con Vera Amerighi e tenore Giovannoni. — *Puritani*: Mercedes Capis; tenore Lauri Volpi; baritono Sarobe.

Ed ecco infine le opere con le quali si è inaugurata la stagione di carnevale negli altri teatri: ALESSANDRIA, *Traviata*; ANCONA, *Bohème*; BOLOGNA, *Fanciulla*; CASALE M., *Traviata*; COMO, *Meistersinger*; FIRENZE, *Tosca*; LIVORNO, *Fedora*; LUCCA, *Barbiere*; NOVARA, *Rigoletto*; PALERMO, *Lohengrin*; PIACENZA, *Fanciulla*; REGGIO E., *Manon* (P.); SALERNO, *Tosca*; TRAPANI, *Ernani*; VERCELLI, *Bohème*.

All'«Opéra Comique» di Parigi è andato in scena, di recente, un lavoro lirico, *Dans l'ombre de la Cathédrale*, il cui soggetto è tratto da un celebre romanzo dello scrittore spagnolo Ibanez, autore il maestro Giorgio Hüe. Le accoglienze sono state favorevoli, ma la musica, pur rivelando un tecnico esperto, nulla offre di interessante e di nuovo. Anche il soggetto poco si presta alla scena lirica. Ottima l'esecuzione e suggestiva la messa in scena.

Insieme con l'opera dell'Hüe si è rappresentato un breve ma simpatico balletto del compositore americano Fairchild, *Dame libellule*, che ottenne un successo caloroso.

Dédé, la nuova operetta di H. Christiné, il fortunato autore di *Phil-Phil* ha ottenuto esito favorevolissimo al teatro dei «Bouffes-Parisiens» di Parigi.

La sera del 15 dicembre si è data all'«Opéra Comique» di Parigi la 400ª rappresentazione della *Bohème* di Puccini, sempre trionfante.

È piaciuta al teatro Apollo di Vienna la nuova operetta *Indische Nächte* del maestro B. Granichstädten.

Gianni Schicchi di Puccini ha avuto un ottimo successo al teatro de la Monnaie di Bruxelles con frequenti applausi a scena aperta e ovazioni alla fine agli eccellenti interpreti. Anche l'azione, per merito della felice traduzione, è stata assai gustata. Precedeva una buonissima ripresa della *Figlia del reggimento*.

Buon esito ad Anversa ha ottenuto la nuova opera *Il sacrificio* del maestro A. Dupuis.

CONCERTI

MILANO

⊗ SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — 9, 10 dicembre. Consofo e Mainardi ottennero vivo successo in entrambe le sedute. Il primo si dimostrò eccellente e robusto pianista specie nel *Concerto in la minore* di Schumann, ben assecondato dall'orchestra diretta da Enrico Polo; ed eseguì assai bene, col violoncellista Mainardi, la *Sonata in fa* di Pizzetti che costituiva l'attrazione del programma. Questa nuovissima composizione fu assai discussa; ma, qualunque sia il giudizio che se ne possa dare, è fuor di questione che si tratta di lavoro nobilissimo.

Piacquero anche due pezzi di Scott e di Blanchet.

⊗ 18, 20 dicembre. — Il pianista Walter Gieseking sbalordì l'uditorio, nella prima audizione, con un programma in cui Debussy sembrava un primitivo, tanto ardite erano le musiche degli autori interpretati. Ma egli volle dare una prova del suo valore che emerse subito pieno ed in-contrastato, e maggiormente si rivelò nel secondo concerto in cui il successo fu veramente clamoroso. Ammirato per il tocco squisito e per la tecnica meravigliosa, il Gieseking fu semplicemente grande, sia nei pezzi moderni che nei classici e dovette concedere ben tre numeri fuori programma.

⊗ 27, 28 dicembre. — Interessantissimo programma ed efficacissima e impeccabile esecuzione ha offerto il quartetto Busch. Il *Quartetto*, n. 3, in *re minore* di Reger, quello in *re maggiore* di Haydn, che conclude con la celebre *Serenata*, l'altro, op. 61 di Dvorak, furono per l'uditorio un vero godimento intellettuale.

Anche la seconda seduta fu coronata del miglior successo.

⊗ Il violinista Kocian ebbe ottime accoglienze nel due concerti dati alla Società del Quartetto. La sua cavata è morbida, sebbene non molto sonora, ed il suo canto dolce; interpreta bene, specialmente gli autori antichi, ed è fornito di una tecnica solida che gli dà una sicurezza ed una padronanza assoluta del violino.

⊗ Il violinista Johann Honcz, presentandosi per la prima volta al nostro pubblico, il 9 gennaio, a beneficio del Natale della Stampa, si è subito imposto addimostrandosi eccellente artista, efficacissimo nella parte dell'espressività e della tecnica, forse più che nel virtuosismo. Notevoli in lui la vigoria e l'ampiezza dell'arcata e il non comune temperamento artistico. Programma ottimo e applausi calorosissimi.

⊗ CONCERTI DIVERSI. — 5 dicembre. Leandro Criscuolo ha ritrovato al Conservatorio le stesse festose accoglienze dell'anno passato. Il pubblico è stato lieto di constatare in lui notevoli progressi e un maggior equilibrio nelle sue esecuzioni.

In programma anche due nuovissime composizioni di Anfossi, condotte con audacia di forma, molto bene eseguite.

⊗ 6 dicembre. — Il pianista Fabozzi, dopo lunga assenza, s'è ripresentato al nostro pubblico, nel vigore dei suoi mezzi artistici e fu largamente applaudito nelle ottime esecuzioni dell'*Appassionata* di Beethoven, in alcuni *Studi* di Chopin, in una *Romanza* di Schubert, ed in alcune sue pregevoli composizioni.

⊗ 14 dicembre. — Il violinista Ellena ha avuto un buon successo, specie dopo l'esecuzione della *Sonata in la* di Schumann. Ha eseguito anche una sua composizione di buon effetto, con accompagnamento d'organo.

⊗ 23 dicembre. — Il pubblico del Conservatorio ha accolto assai favorevolmente il nuovo poema sinfonico *Carnaro*, del Padre Bernardino Rizzi, associandosi all'omaggio che questi ha voluto rendere a d'Annunzio ed a Fiume. Il nuovo lavoro, ispirato da caldo sentimento, è in cinque tempi. Notevoli, soprattutto, alcune pagine descrittive e il finale. Precedette l'esecuzione della *Francesca da Rimini* di Bazzini.

Pregevole l'orchestra di novanta esecutori, diretta, con fervore, dal maestro Rito Selvaggi.

⊗ 26 dicembre. — Benissimo è riuscito anche il II Concerto della Federazione Audizioni musicale infantili all'Orfanatrofio maschile. Oltre diversi cori, eseguiti lodevolmente dai piccoli cantori, il pianista Lonati suonò *Le strenne di Natale* di Reblkow, e si eseguì una *Ninna-Nanna di Natale in un casolare toscano*, espressamente composta dal maestro Pieraccini e che fu applaudita e bissata.

⊗ 30 dicembre. — Al Concerto della Camera italiana è stata specialmente applaudita una *Sonata* di Seraccioli, per clarinetto e pianoforte, nobilmente condotta e di idee chiarissime, bene eseguita dal pianista Calace e dal clarinetista Gabucci, e assai lodata dalla critica. La signorina Ines Maria Ferraris si dimostrò una squisita cantatrice in alcune *Liriche* di Bassani, di Paisiello e di Bianchini.

⊗ 6 gennaio. — Il violinista Spalding, ritornato fra noi dopo sette anni d'assenza, diede prova d'aver fatto dei notevoli progressi. Egli è un interprete coscienzioso, possiede una cavata meravigliosa per ampiezza e bellezza di sonorità ed una tecnica sicura che gli permette di superare con disinvoltura le più ardue difficoltà. Il pubblico del Conservatorio gli tributò ad ogni pezzo applausi calorosissimi e lo costrinse a vari bis, durante e dopo il programma.

⊗ Interessantissima, è stata la conferenza che il maestro Orefice ha tenuta il 15 dicembre al Circolo filologico sul *Falstaff*. Egli ne ha analizzato il contenuto poetico e musicale, con esemplificazioni anche al pianoforte, rievocando l'ambiente in cui il capolavoro apparve e ponendolo in rapporto con tutta la produzione verdiana.

ROMA

⊗ AUGUSTO. — 18 dicembre. Inaugurazione della stagione con un concerto diretto da Bernardino Molinari. Il programma comprende la *Prima Sinfonia* di Martucci, un nuovo *Concerto*

di Vivaldi trascritto dal Molinari, e la *Marcia funebre* e l'*Olocausto di Brunilde* del *Crepuscolo degli Dei*, cantato dalla signora Mendicini-Pasetti. Il concerto ha ottimo esito.

⊗ 25 dicembre. — Replica del precedente concerto, per la parte che riguarda Wagner: il resto del programma è sostituito con la prolissa e scolastica *Sesta Sinfonia* di Glazunov, con la *Serenata medioevale* di Zandonai, che procura un bel successo all'autore presente, con *La Fata Mab* di Berlioz, e con un nuovo poema sinfonico *Il Cigno morente* di Carlo Perinello, lavoro che vien giudicato buono per padronanza tecnica, ma senza gran rilievo di personalità.

⊗ 30 dicembre, 1 gennaio. — Esecuzione del poema sinfonico vocale e strumentale *Dantis poetae transitus*, parole di Giulio Salvadori, musica di D. Licio Refice, già apparso alla luce in Ravenna il settembre scorso. Il pubblico romano conferma il successo del lavoro, apprezzandone la nobiltà di ispirazione e i pregi di fattura. Ne sono interpreti principali il soprano Braghini, il tenore Liuzzo e il basso Belli. Buono il coro istrutto dal maestro Casolari; e ottima la direzione del maestro Molinari.

⊗ 8 gennaio. — Concerto di Victor De Sabata. Il giovane direttore, che già l'anno scorso si era rivelato al pubblico dell'Augusteo, ha avuto piena conferma del suo successo. Il programma comprendeva l'ouverture della *Sposa venduta* di Smetana, la *Suite romantica* di Franco Alfano, *Ronde du printemps* di Roger-Ducasse, il *Sygfried-Idyll* di Wagner, e il *Till Eulenspiegel* di Strauss. Specialmente nella interpretazione di questi due ultimi lavori il De Sabata si è affermato, suscitando schiette manifestazioni di plauso.

ALTRI CONCERTI. — Alla Società Amici della Musica il 6 gennaio ha avuto luogo una audizione assai ammirata della cantante signora Ghita Lénaert, reduce da una tournée all'estero dove ha cercato di far conoscere le più belle musiche vocali dei nostri nuovi compositori. Musiche di cui ella ha offerto anche un saggio qui a Roma, eseguendo melodie di Alaleona, Cantarini, Pizzetti, Respighi ed altri. Assai apprezzata è stata anche in musiche tedesche, e nelle antiche canzoni francesi, di cui è interprete di singolare valore.

⊗ Alla Sala Bach hanno avuto luogo i primi concerti della stagione, dedicato il primo al quartetto d'archi romano, e il secondo al nuovo quartetto vocale appositamente istituito: tanto l'uno che l'altro complesso, eseguendo un interessante programma, si son mostrati degni di vivo incoraggiamento e di plauso. Al secondo concerto ha partecipato, assai apprezzata, l'organista Chiara Bruno.

⊗ Nell'Oratorio di San Marcello, per la inaugurazione del Presepio degli Artisti, si è tenuto un risuscitato concerto di *Musiche di Natale* diretto da Domenico Alaleona.

⊗ Alla Sala Sgambati, in attesa della stagione di Concerti della Filarmonica, hanno avuto

luogo varie udizioni, fra cui una della cantante Etrusca degli Amodei, con ottimo esito.

⊗ Al Lyceum femminile una delle tornate è stata dedicata al pianista Silvestri e al violoncellista Peyrot; un'altra ad una esecuzione di musiche di Mario Cotogni che — eseguite da una sua valente allieva, la signorina Cao-Pinna — sono molto piaciute ed hanno procurato all'autore e alla sua interprete vivi applausi.

BOLOGNA

⊗ Il quartetto Lehner (24 dicembre) è stato calorosamente applaudito. Piacque senza riserve il *Quartetto* di Guido Guerrini, bene elaborato e ideato.

⊗ Un notevole successo ha riportato (28 dicembre) il violinista Fanfulla Lari, che ha suonato con dolcezza e purezza di suono ed un giusto senso stilistico. Accompagnò al pianoforte, assai lodevolmente, Giuseppe Piccioli.

NAPOLI

⊗ La Società del Quartetto, validamente diretta da Alessandro Longo, ha inaugurato la stagione, il 18 dicembre, con le più favorevoli accoglienze. In programma un numero interessante; un *Concerto* per violino (ottimo esecutore il Cantani) di Alfredo D'Ambrosio, un compianto compositore napoletano ben apprezzato all'estero. Il lavoro, pur conservando una linea sempre nobile, mette in evidenza le risorse della tecnica dell'istrumento, con buoni effetti.

⊗ Il violinista Mario Vitetta, al teatro Mercadante lo scorso dicembre, ha destato vivissima ammirazione in un severo programma comprendente, tra l'altro, il *Concerto in sol min.* di Max Bruch, una *Gavotta* di Gossec, la notissima *Aria* di Bach, sulla IV corda, ecc. La critica gli ha dedicato articoli molto lusinghieri. Il successo è stato tale da indurre il giovane violinista a dare, poco dopo, un altro concerto al S. Carlo. Ed anche qui è piaciuto moltissimo.

⊗ Esito buonissimo ha avuto il *Concerto* della Scarlatti (26 dicembre) dedicato alla musica polifonica corale, nella quale il magnifico coro, creato e diretto da Emilia Gubitosi, ha mosserato ottime qualità di colorito e d'insieme.

Furono anche eseguiti due brani strumentali nei quali si distinsero la signorina De Rogatis e il Borromeo (violinisti) e Maria Gubitosi (violoncellista).

⊗ La giovanetta Olga Arachite alla Sala Maddaloni, lo scorso dicembre, si dimostrò una promettentissima pianista per la morbidezza del tocco e per la chiarezza del suo gioco serrato. Si cimentò in pezzi ardui, quali l'*Appassionata* di Beethoven, il *Preludio* e *Fuga* di Mendelssohn, la *Polacca* di Chopin, e fu applaudita calorosamente.

⊗ Il trio bolognese, al Conservatorio di Parma, il 19 dicembre, s'è cimentato in Beethoven e in Schumann, imponendosi più per la grande precisione tecnica che non per maturità d'interpretazione. Fu vivamente applaudito.

⊗ A Venezia, nella Sala del Liceo, lo scorso dicembre, Amilcare Zanella ha dato un concerto di pianoforte, ottenendo un successo notevole. Esegui la sua Sonata, op. 70, ricca d'ispirazione e di fattura, il Dialogo capriccioso, di carattere descrittivo, e, fuori programma, il suo Studio eroico.

⊗ Successo caloroso ha avuto al Massimo di Palermo, il 12 dicembre, Mieczo Horszowsky, in un programma arduo ed interessantissimo.

PARIGI

Tra le novità eseguite recentemente nelle varie sale parigine ricordiamo:

⊗ **CONCERTI COLONNE.** — *Josiane* è una commovente leggenda che ha ispirato dei buoni versi a M. Léna e della bella musica a F. Gaubert: musica dolce e penetrante con una melodia sparsa a profusione. L'esecuzione, in cui emerse la squisita cantatrice Sig.a Montjovet, fu eccellente, sotto la direzione del m. Pierné.

⊗ *Skelomo* (Salomone), rapsodia ebraica di Ernesto Bloch, già composta da cinque anni, ha avuto solo ora la prima esecuzione in Francia. Notevoli alcuni temi per il loro rilievo e per la loro intensa espressione. L'orchestra, assai ricca, discorre col violoncello (magnificamente suonato dall'Hekking) o contrasta con esso esprimendo di volta in volta l'entusiasmo e la melanconia, la disperazione o la serenità, l'amarrezza o la fede.

⊗ **CONCERTI LAMOURÉUX.** — *Don Juan*, una cantata che ha valso alla sua autrice, signorina Canal, il premio di Roma dell'anno scorso, attesta meglio la di lei cultura, che non il suo ingegno musicale.

Del tre primi pezzi di una nuova *Suite symphonique* di L. Nivard, il pubblico ha preferito il primo come il più interessante per i temi chiari e sviluppati con abilità.

⊗ **CONCERTI KOUSSEWITZKY.** — *Horace victorien* di M. Honegger è un poema sinfonico ispirato al noto combattimento tra gli Orazi e i Curiazii e più specialmente al racconto che ne ha fatto Tito Livio. Non ha segnato nell'A. alcun progresso.

Miglior esito ha avuto *Cavaller de feu* di H. Wolf, il quale, in un lavoro breve, raccolto, ritmico e salace, ha evocato la nota leggenda.

LONDRA

⊗ Con l'intervento di grandissima folla, lo scorso dicembre, ha avuto luogo all'Albert Hall un grande concorso di beneficenza a favore dell'*Ospedale italiano* e delle altre istituzioni di beneficenza della nostra Colonia.

Al concerto hanno preso parte la nota cantante signora Tetrzini; il tenore Lenghi Colini, il violinista serbo Bratza e la pianista Goodson.

⊗ La London Symphony Orchestra ha dato la prima esecuzione d'un *Concerto* per piano e orchestra (solista Moiseiwitch) di Erlanger, nel quale la virtuosità sovrachia la materia musicale.

⊗ In uno dei concerti della Royal Philharmonic Society ha ottenuto successo il balletto d'un'opera di G. Holst, *The Perfect Fool*.

⊗ Ad Amsterdam, favorevolmente accolti, si sono svolti una serie di concerti italiani di musica da camera antica e moderna; apprezzati esecutori ne sono stati la signora Alice Kamerling, mezzo soprano, il Sign. Luigi Mazzoleni, baritono, e il maestro B. Contrann al pianoforte.

⊗ Un singolare concerto è stato dato a New York a beneficio del compositore Moszkowski il quale, vecchio e ammalatissimo, si trova in condizioni di grande miseria a Parigi. Quindici tra i più noti pianisti del mondo (fra i quali il nostro Casella) hanno suonato contemporaneamente su quindici pianoforti sotto la direzione del celebre direttore d'orchestra americano Damrosch. I giornali americani dicono che l'effetto di questo straordinario concerto è stato indescrivibile e ha enormemente impressionato il pubblico.

Aggiungono poi che i pianisti suonavano su 15 pianoforti ciascuno di costruzione differente.

L'incasso raggiunse la cifra cospicua di dollari 15,000 (lire italiane 330.000!).

MUSICA VOCALE DA CAMERA CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANOFORTE

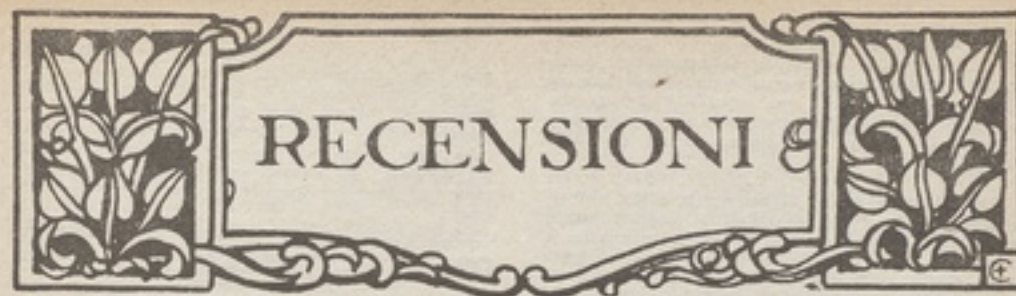
A. GANDINO

Dodici Liriche per S. o T.

117501 - <i>Mamma e bimba.</i> Parole di G. Pascoli	L. 2,-
117502 - <i>Alba dolorosa.</i> Parole di G. Pascoli	" 2,-
117503 - <i>Il Tamburino di Macdonald.</i> Parole di A. Fogazzaro	" 4,-
117504 - <i>La Rondine degli scogli.</i> Parole di A. Fogazzaro	" 2,-
117505 - « <i>Sal y pimienta</i> ». Parole di G. d'Annunzio	" 3,-
117506 - <i>Rondò.</i> Parole di G. d'Annunzio	" 3,-
117507 - <i>Rondò pastorale.</i> Parole di G. d'Annunzio	" 3,-
117508 - <i>Ellena.</i> Parole di G. d'Annunzio	" 3,-
117509 - <i>Il Cavaliere della morte.</i> Parole di G. d'Annunzio	" 3,-
117510 - <i>Rosa morente.</i> Parole di A. Graf	" 3,-
117511 - <i>Fonte romantico.</i> Parole di A. Graf	" 4,-
117512 - <i>La vela.</i> Parole di A. Graf	" 5,-
117513 - <i>Unite</i>	" 20,-

(Nel prezzo è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI



“La Leggenda di Sakuntala,, di Franco Alfano nei giudizi della Stampa italiana

Tutti i giornali d'Italia, e la più parte a mezzo d'inviati speciali, si sono occupati diffusamente di questa nuova opera dell'Alfano che — come scrive un critico di Roma — segna una data. Il giudizio è stato unanimemente favorevole, anzi entusiastico; non una sola parola è stata detta, non diciamo di dissenso, ma nemmeno di riserva. Anche la magnifica esecuzione ha avuto grandissima lode.

Impossibilitati, per ragioni di spazio, a riprodurre integralmente i vari articoli dei quotidiani italiani, ci accontentiamo di spigolarne i giudizi più caratteristici:

Il Resto del Carlino, Bologna.

Ieri sera, nella magnifica sala del Bibbiena, avemmo l'onore e la gioia di assistere alla rivelazione felice di una nuova ed autentica opera d'arte melodrammatica italiana, a nuovo e maggior lustro e decoro della nostra arte nazionale dalle tradizioni gloriose. La leggenda di Sakuntala di Franco Alfano, da ieri è entrata trionfalmente in quell'ambito, privilegiato ed eccezionale repertorio di rare opere melodrammatiche italiane moderne, che per nostra somma fortuna hanno avuto dal destino il dono e la missione di mantenere fiorente e perenne, di fronte a tutti gli altri popoli civili, il luminoso primato del nostro genio artistico creatore di razza.

Quest'ultima opera dell'Alfano, se divulgata degnamente e con amore e coscienza, è di quelle che posseggono la virtù di esercitare un potente fascino sull'anima collettiva delle grandi masse di pubblico, tenendole strette tenacemente dopo averle prese senza sforzo e senza sottilezza. Essa è di più per se stessa una diretta e geniale espressione della volontà appassionata e recondita dell'anima collettiva moderna. Sgorge dall'istinto e a l'istinto ritorna.

L'Avvenire d'Italia, Bologna.

Nel caso speciale di Alfano è da tenere strettamente conto, poi, d'un fatto. Ciò: che non fa del melodismo discorsivo a tutti i costi; ma con infuso vantaggio della teatralità melodrammatica, trasforma questo canone corrente: (Ed è uno dei caratteri più intimi e definitivi della sua personalità). Alfano è un lirico drammatico schiettamente discorsivo sì; ma non è un prosatore; scrive in versi ed è precisamente per questo che (pur evitando, d'è così, di rimare stroficamente la sua melodia) ha la spiccatissima tendenza ad architettarla con formule di sviluppo quasi simmetriche e ad animarla con spirito sottile di ricerca, così da realizzare una discorsività molto

diversa da quella tentata di realizzare da altri musicisti novissimi. Diversità consistente soprattutto in un tono più prezioso, più parzialmente raffinato.

Il Progresso, Bologna.

Chi ode rimane costantemente avvinto dal succedersi di situazioni sceniche e musicali perfettamente coordinate fra loro; rimane colpito da effetti nuovi e inaspettati quanto inesplicabili; rimane fortemente commosso dalla personalità traboccante di certi momenti, dalla tenera semplicità di certi altri, dalla drammaticità musicale di talune scene. Ed ammira, ammira rispettosamente, chi seppe dargli una tale somma di emozioni e di impressioni. Siamo di fronte, in realtà, ad uno dei più poderosi conoscitori della tecnica musicale, e di fronte ad un lavoro di una complessità tale da elevare l'autore ben al di sopra del comune. Tutti i mezzi sono usati in copia esuberante e in fogge del tutto originali; tutti i particolari melodici, armonici e ritmici studiati e elaborati col mezzo dei più logici principi, ma concepiti per sentimento spontaneo di un animo appassionato.

Il Corriere della Sera, Milano.

L'autore ha voluto pure che gli accenti, le inflessioni delle parole trovassero esatta corrispondenza negli accenti nelle espressioni delle note affidate ai cantanti. I recitativi di un tempo sono sostituiti da frasi liriche, le quali talvolta si sviluppano in melodie e più spesso cedono il passo a un altro diverso concetto, voluto dall'azione inculcante. Particolare cura ha posta l'autore nell'essudare una aspirazione cui tendono, talora invano, gli operisti moderni: dosare l'orchestrazione essendo necessario far giungere agli ascoltatori chiara, evidente, la parola dei cantanti. Generalmente l'orchestra completa con accordi e controcani la frase del cantante, ma non contende al palcoscenico la linea essenziale delle idee.

Il Secolo, Milano.

Alfano si eleva in questa *Leggenda di Sakuntala*, alla dignità della ricerca musicale pura e disinteressata. Non vi è, infatti, nell'opera un solo momento in cui egli si conceda alle cosiddette necessità teatrali pur riuscendo a fare del teatro; e la stessa esuberanza di mezzi, e, quindi, di effetti, che abbiamo constatato più sopra, è certo il portato di un inconsapevole bisogno di sentire, piuttosto che di un deliberato proposito di agire. Della ricchezza della tecnica, anche, abbiamo detto; ed è questo un altro segno della superiorità di Alfano, che deve essere ammirato indipendentemente dalle forme concrete che si determinano nella sua opera. Vi è, infine, in questa *Leggenda di Sakuntala* un senso spiccato di drammaticità che conferisce alla musica di Alfano, eminentemente sinfonica, una sua propria vitalità teatrale nel senso meno abusato di questa parola.

La Stampa, Torino.

Questo mi sembra il miglior risultato conseguito dall'Alfano: aver versato una costante luce su tutte le parti del lavoro, aver concepito il dramma musicale in sintesi estetica, aver dato una tonalità lieve agli elementi raccolti nella trasparenza del velo della leggenda.

Due cose sono ancora da notare: la nobiltà dell'orchestrazione, che, pure giovandosi di singolari fusioni di timbri, di ricerche sonore, amalgama onimamente i colori nella ricca tavolozza, servendosi al fine puramente estetico, senza mai valorizzarli meschinamente come « veneri dello stile »; poi l'efficacia della recitazione vocale, anche in rapporto alla strumentazione; senza porsi alcun problema di restaurazione storica di forme di recitazione e di declamazione, e pur chiedendo alle voci verità e chiarezza, l'Alfano ha ottenuto l'ottimo risultato di imprimere alle parole ed alle frasi un andamento fluido, colorito, alle sillabe ed alle note una incisività assai netta; messi in evidenza gli accenti sillabici e la dinamica delle frasi, egli ha istituito un recitato scorrevole, nitido, allargandosi, senza improvvisi smaturamenti, in frasi liriche, trappassando, senza salti, dal « demo » al « cantato »; docilmente, efficacemente, la strumentazione cede alle voci, ma non si riduce di valore artistico, non si riduce al tanto praticato tremolo d'archi, anzi continua il suo andamento riccamente polifonico, sovrano armonico normalissimo, fonte di espressione musicale.

La Gazzetta del Popolo, Torino.

Basti dire che in questo suo ultimo lavoro, l'Alfano non ha fatto soltanto opera di cultura, ma di vera arte. Egli è riuscito a trasfondere nella musica la poesia che è nella leggenda ed a bene ambientare i personaggi. Indubbiamente l'opera ha un colore tutto suo. Non si discute sulla fattura della musica che è nobile ed egregia; eccellente lo strumentale, molto vario e ricco.

La Tribuna, Roma.

Franco Alfano ha dato in questa Sakuntala la sua parola più nobile e più degna di ricordo. Dramma musicale di linee solenni e pure, strarico di denagli preziosi, armonici e strumentali. Particolarmente complessa, elaborata con finissimo magistero d'arte e, tuttavia, limpida, sincera, non mai pesante per gravame di inutili orpelli. L'Alfano, con l'ultimo prodotto del suo vivido ingegno teatrale, si pone risolutamente in primissima linea tra i compositori italiani. La leggenda di Sakuntala onora non soltanto chi l'ha scritta, ma tutta la nostra nuova scuola di musica.

Il sinfonista esperimentista e il colorista immaginoso gareggiano con il lirico appassionato. Sakuntala si esprime con un linguaggio pieno di ardore: la parola è trasparente dall'onda della melodia. Bene inteso, il lavoro è di un'assoluta modernità di intenti; anzi, esso va classificato risolutamente tra le produzioni più ardite della musica italiana contemporanea.

L'Epoca, Roma

La musica di quest'opera — che segna oramai una data — si manifesta organicamente unitaria: tra le sue varietà più precise, tra le sue fluttuazioni sonore, tra le vive pagine melodiche che si ammassano e si completano nei larghi flussi sinfonici, essa è sempre mirabilmente pura nell'iniziale ispirazione lirico-religiosa.

Le complicazioni armoniche, le complesse esperienze contrappuntistiche e tematiche, i nodi e gli splanamenti ritmici e vocali, si sono fuse in una sfavillante materia musicale, che pur nulla ha perduto delle sue grazie e dei suoi toni lievi di sogno.

Il Nuovo Giornale, Firenze.

Sakuntala rappresenta l'assetamento e il più recente indirizzo impresso dal maestro Alfano alla sua attività

di compositore; rappresenta una concezione ben definita e frutto di una maturità raggiunta per successivi trapassi. Nella elaborazione di questa Leggenda che tanto profondamente commuove il suo spirito l'autore lascia libero corso alla spontaneità del suo sentimento, ma seguendo sempre i principi dettati dalle leggi del gusto e della logica, come dalle necessità tecniche e sceniche, per eliminare ogni eccesso, ogni banalità, ogni controsenso che possano diminuire il potere suggestivo del lavoro.

OPERE D'INTERESSE MUSICALE

RUIZ (D.) — *La musicalità di Eschilo e l'enigma artistico del "Prometeo incatenato"* (Pizzi & C., Bologna).

In un lavoro precedente (vedi pag. 184 del nostro fasc. di giugno p. p.) l'A. ha dimostrato che tempo è dolore, ora egli si domanda: « Se tempo è dolore, come concepire la genealogia della Coscienza quale una catarsi (difesa, liberazione)....? A questo problema filosofico appartiene, come elemento autonomo, lo scritto musicale; dove viene considerata la musicalità della tragedia eschilea, nel senso dell'essenza e della funzione che vi esercita l'indeterminato, l'inespresso ad idee ed a parole. Qui l'A. si occupa dunque del più profondo ed intimo rapporto fra tragedia e musica studiando in senso negativo la base stessa del teatro lirico. Dice infatti: « Come dare un tipo di libretto per il compositore di musica? Come dare, in un libretto, la critica rinunciativa d'ogni libretto immaginabile? Come convincere il musicista della nullità di ogni libretto? Come intendergli nelle vene che Musica è Cosmofili (cioè dissoluzione del mondo)? Che ogni presenza (ogni organismo vivente) — come *residuum Mundi* — è, per definizione, o anti-musicale o deficientemente musicale? E come accusare ogni poesia (presenza poetica) di labilità? Per rispondere a questi problemi, dirò così, tecnici, mediali e scissali il mio *Prometeo*, in esegesi ».

L'A. divide la tragedia in tre parti: « per un terzo (il primo), Prometeo è, e dimostra, dell'essenza, del carattere stesso di Bia (la Vita). Un solo Silenzio, dirò così, adoppiato... Il Silenzio agente ed il Silenzio passivo... Musicalità. Quasi perfetta... I due terzi — secondo ed ultimo — dell'opera titanica costituiscono una vera giustificazione da un punto di vista morale. Perché... « Prometeo non si distacca da Bia se non per attaccarsi a Kratos (il Potere)... Le due *fredde* estrazioni (o piuttosto stati musicali?) Bia-Kratos, si personificano alternativamente, rittimicamente, nella viva figura dell'amico del genere umano ». Qui l'A. nota come la tragedia di Prometeo sia in ciò l'intima, interiore tragedia dello stesso Eschilo.

Ma lo svolgimento del capolavoro eschileo è tutt'una ascensione verso l'assoluta semplicità, un continuo e « spontaneo ritorno di un'opera di poesia alla matrice sua musicale ». Tale possesso aspirazione tocca il limite della realtà colla seconda invocazione di Prometeo all'Etere: « pochi versi ancora, ed il titanico tacerà. Allora! La semplicità pura nel puro Silenzio. La tragedia di Eschilo è finita. E la tragedia di Prometeo incomincia: un giorno la V Sinfonia (di Beethoven, 1° tempo) si penserà. Ritorno alla matrice, alla sorgente ».

GIULIO BAS.

WOLF (H.) — *Briefe an Rosa Mayreder*. (Nikola, Vienna).

Tra le composizioni che ci restano dello sventurato maestro vi è, com'è noto, un'opera, *Der Corregidor*, su testo di Rosa Mayreder. E' naturale quindi che nelle lettere pubblicate in questo volume si segua passo passo il sorgere dell'opera e si conosca il modo di comporta del Wolf. Egli non fu certo il maestro più docile, e

molto spesso le sue lettere presentano una notevole analogia con quelle di Giuseppe Verdi, tante sono le richieste di cambiamenti, di aggiunte, di modificazioni, che vi si trovano, riguardanti il libretto. Ma oltre questo lato d'arte, un altro interesse presenta questo volume ed è il nascere e lo svilupparsi d'un'intima amicizia tra musicista e poetessa, amicizia rispettosa, delicata, del tutto aliena dal violento carattere passionale di quella di altri maestri. Conosciamo così le prime sofferenze, i primi sintomi del male che lo doveva precocemente uccidere, lo seguiamo per alcuni sanatori e l'amicizia si stringe sempre più, ma sempre onesta e simpatica. Alle lettere fa seguito un'appendice, contenente alcuni ricordi della Mayreder sul Wolf; reverente e devoto omaggio alla memoria di un tanto nobile amico.

M. Z.

ROLLAND (R.) — *Beethoven*. A cura di G. Zampieri. (R. Caddeo & C., Milano).

Beethoven, qualunque già vanti una biblioteca di esecuti e di monografie, è tuttora oggetto di studio. Recentemente l'isolata Guglielmo Bianconi ha studiato la sordità di Beethoven, partendo dal fatto che questi nacque da una tisica e da un alcoolizzato. Movendo pure da basi psichiatriche, Romain Rolland ha pure dettato questa interessante monografia, ma proponendosi di fare emergere supremamente il significato estetico della musica beethoveniana, che elevandosi sulla materia del corpo s'immortala nell'idealità dello spirito.

C.

Lo studio è assai ben riuscito.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

LA MUSIQUE DE CHAMBRE, rivista semestrale di musica antica e moderna (anno 1921 - 1° semestre). (M. Senart, Parigi).

Il primo numero di questa nuova pubblicazione, che riceviamo con una elegante e pratica copertina biana, contiene più di 500 pagine di musica, suddivisa in cinque categorie: pianoforte, canto e pianoforte, violino e pianoforte, violoncello e piano, musica d'insieme, tutta scelta con criterio d'eclettismo. Epperò, in tutte le serie di pezzi delle varie categorie sia gli amatori di esumazione dei maestri del passato, sia quelli della così detta musica di genere, trovano di che pienamente soddisfare il loro gusto.

Troppo lungo sarebbe enunciare tutti i brani contenuti nella raccolta; ma è doveroso, ad ogni modo, dire che questo primo numero della *Musica da camera* porta una indiscutibile testimonianza della vastità e della ricchezza della musica contenuta, sia antica che moderna, e che l'edizione del Senart è redatta con ogni cura e ricercatezza.

M.

SIBELLA (G.) — *Sensazione lunare - Ballata - Pagina d'Album - Notturmo*. (Schirmer, New-Jork).

Il senso di italianità che traspare dalle composizioni vocali del maestro Sibella, le rende oltremodo simpatiche a chi le scorre con qualche attenzione. Spesso poi il compositore sa trovare squisiti atteggiamenti melodici, e garbatissime combinazioni armoniche, che imprimono alle romanze un carattere di aristocratica distinzione, poco comune fra i cultori della lirica vocale italiana.

VISCONTI (G. C.) — *Visione - La signora bianca - Nina Nanna - Sole e Amore*. (G. Ricordi & C., Milano).

Le nuove liriche del ben noto gentilissimo artista si staccano dal genere da lui tenuto nella prima serie di pagine vocali, pubblicate ed eseguite.

Più che alla ricerca della così detta frase, il compositore ha dedicato la sua attenzione ad un complesso di

elementi sonori, anzi a produrre un tono descrittivo ed espressivo, risultante dall'avvicendarsi della voce e del pianoforte, trattati liberamente, con intendimenti moderni e qualche volta arditi.

E. O.

VATIELLI (F.) — *Antiche Cantate Spirituali*. (S. T. E. N., Torino).

Questa pubblicazione ha un'importanza speciale, poiché ci mette a contatto con un genere ben poco noto. In generale quanto finora è stato pubblicato o si va pubblicando del genere « Cantate », appartiene a cantate profane; delle spirituali poco si conosce. Può darsi che sia stato loro fissato lo stesso destino dei madrigali sacri; quanti conoscono, ad esempio, quelli di Palestrina? Il genere deve apparire, al più, come ibrido e per ciò degno di poca considerazione. È un torto, e questa pubblicazione mostra l'infondatezza del giudizio. Ecco un brano del Monteverdi di una forza espressiva meravigliosa; quanta soavità, quanta dolcezza in ogni frase! Com'è delizioso, ad esempio, quel « veni, qua amore languo » finale! Anche l'aria del Cavalli è buona, sebbene risenta molto dello stile teatrale del suo autore. « O amantissimo Jesu » di Luigi Rossi ricorda talora qualche lavoro tra i più noti del Carissimi, che sebbene di poco gli è posteriore. Come pure il forte declamato « Dunque ove tu, Signor » del Marzocchi precede di un secolo e preannuncia il possente recitativo di Benedetto Marcello. Antonio Cifra, ben poco noto, è illuminato da un efficace « Or che morir ti miro » e la raccolta si chiude con un brano a coro e soli del Carissimi. Tutto il fascicolo è curato dal Vatielli colla sua consueta perizia. Ben vengano di questi lavori; non avremo che da compiacercene.

M. Z.

CASTELNUOVO TEDESCO (M.) — *La sirenetta e il pesce turchino*. Fiaba marina per Pianoforte. (A. Forlivesi & C., Firenze).

Io non so quale sia la fiaba della sirenetta e del pesce turchino, ma sento che in un ambiente di sogno, dapprima a un breve canto risponde un guizzo; e s'avvicinando, e si rincorrono capricciosi, mentre il canto si fa sempre più intenso ed ampio; fin che, attraverso a tanti e vari suoni e colori, sia colla dolcezza, sia colla forza, il canto vince e domina il dibattersi del movimento. Dunque: materia espressa in forma adatta.

Ma forse c'è chi aspetta di sentir parlare d'accordi e di dissonanze e di modulazioni? No, qui si tratta di vera musica, cioè di poesia espressa in suoni, e non di sole note.

GIULIO BAS.

COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE a due mani

A. DE-CECCO	
<i>Tre Pezzetti caratteristici</i>	
117877 - <i>Vecchio Molino</i>	L. 3,—
117878 - <i>Nidi e Boschi</i>	» 3,—
117879 - <i>Alla Spagnola</i>	» 3,—
V. DE SABATA	
<i>Tre Pezzi</i>	
117258 - <i>Cadine</i> . Piccolo Studio di «legato»	» 3,—
117259 - <i>Habanera</i>	» 3,—
117260 - <i>Do you want me!</i> Quasi Cake-Walk	» 3,—
117933 - <i>Juventus</i> . Poema sinfonico per Orchestra. Trascrizione dell'Autore	» 10,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

PROSPETTO

delle Opere nuove italiane rappresentate nell'anno 1921

N.	MAESTRO	TITOLO DELLO SPARTITO	ATTI	GENERE	POETA	CITTA	TEATRO	Prima rappresentazione
1	Vari Autori (1)	La villa degli spiriti	2	Operetta	Margheri Guido	Firenze	Apollo	10 Gennaio
2	De Cecco Arturo (2)	Moscardino	3	Commedia	Veneziani Carlo	Milano	Olympia	14 "
3	De Feo Alberto	La fonte miracolosa	3	Operetta	Pampi Alberto	Milano	Diana	18 "
4	Guerrini Guido	Nemici	3	serio	Guerrini Guido	Bologna	Comunale	19 "
5	Cantarini Aldo (3)	La Tempesta	..	Dramma	Shakespeare	Roma	dei Piccoli (4)	19 "
6	Gazzotti Luigi	Lo Zingaro cieco	3	serio	Coen Clemente	Modena	Storchi	2 Febbraio
7	Parelli Attilio	Fanfulla	3	Tragicommedia	Colantuoni Alberto	Trieste	Comunale	11 "
8	Allegri Stefano	Don Calenzio	3	Comm. music.	Allegri Stefano	Perugia	Pavone	22 "
9	Martini Marino	Mammola	3	Operetta	Zerbini A. e Ferrara A.	Bergamo	Nuovo	26 "
10	Poli Rino	La Calabrese	2	serio	Fiorenza Ada	Ferrara	Verdi	27 "
11	Cantù C. Adolfo	Ettore Fieramosca	4	serio	Berta E. Augusto (5)	Torino	Regio	5 Marzo
12	Carabella Ezio (3)	Fortunello	4	Fantasia	Fraschetti Vincenzo	Roma	dei Piccoli (4)	9 "
13	Donaudy Stefano	Remuncho	4	serio	Donaudy Alberto (6)	Milano	Dal Verme	17 "
14	Martini Renzo	Sirena bionda	3	Operetta	Lusignani Manfredo	Firenze	Niccolini	22 "
15	Marcon G. B.	Silveria	3	serio	Corazzini Luigi	Treviso	Sociale	9 Aprile
16	Vittadini Franco	Anima allegra	3	Commedia lir.	Adami Giuseppe (7)	Roma	Costanzi	15 "
17	Savini Giacomo	Tempeste	2	Legg. medioev.	Carbonetti Amelia	Faenza	Comunale	21 "
18	Mascagni Pietro	Il piccolo Maret	3	serio	Forzano Giovacchino	Roma	Costanzi	2 Maggio
19	Monteleone Domenico	Il Mistero	2	Scene Siciliane	Verga G. e Monteleone G.	Venezia	La Fenice	7 "
20	Nordio Cesare	L'augellin bel verdé	1	Fiaba	Gozzi Carlo (8)	Trieste	della Soc. Ginn.	8 Giugno
21	Billi Vincenzo	La camera oscura	3	Operetta	Santarone Paolo	Roma	Eliseo	17 "
22	Alegiani Romolo	La Granduchessa	3	Operetta	Smith Tommaso	Roma	Eliseo	.. "
23	Theobarmè (9)	Colei che non era... Lei	3	Operetta	Bartoli Amedeo	Genova	Polit. Genovese	1 Luglio
24	Franchetti A. e Giordano U.	Glove a Pompei	3	Comm. music.	Illica L. e Romagnoli E.	Roma	" La Patriola "	5 "

25	Frascella Alfredo	Il Re del mondo	3	Operetta	Frascella Alfredo	Napoli	Polit. Giacosa	9 "
26	Marcacci Francesco	Nadeida	3	serio	Marcellusi Enzo	Roma	Adriano	11 "
27	Alati Francesco	Il granato del mago	2	comico	Spoletti F.	Aless. d' Eg.
28	Ritucci-Chinni Fiorindo	Le Midinettes	3	Operetta	Cerchiari Carlo	Chieti	Marrucino	..
29	Dentella Giulio	La rosa di Gerico	1	biblico	(10)	S. Pellegrino	Eden	28 Agosto
30	Ragni Guido	La Macchinetta da caffè	3	Operetta	(10)	Salsomaggi.	Ferrario	31 "
31	Fonte Beniamino	La Lascania	4	serio	Ragona Francesco	Carpi	Comunale	4 Settemb.
32	Tempio Egidio (da) (11)	Il fiore della Pampa	3	Operetta	Borella R.	Rimini	Politeama	16 "
33	Zoboli	Notte tragica	1	serio	Gissey Mario	Canelli	Balbo	17 "
34	Schinelli Achille	La piccola cioccolattina	3	Operetta	Gualdoni G. C. (12)	Milano	Fossati	30 "
35	Hartulary Darlée Yvan de	La signorina sans façons	3	Operetta	Nessi Angelo	Venezia	Malibran	6 Ottobre
36	Mercantelli Gio. Paolo (13)	" Per un panto Martin...	3	Operetta	Masipi Tommaso	Firenze	Apollo	8 "
37	Abbate Gennaro	La Stella del Canada	3	Operetta	Reggio Emilio	Chieti	Marrucino	28 "
38	Capozzi G.	La Stella dell'Aviatore	2	Operetta	Ferruzzi Giulio	Foggia	del Circolo Imp.	..
39	Martini-Monti	Ninette	3	Operetta	Pestellini F.	Venezia	Rossini	3 Novem.
40	Gallignani Giuseppe	In alto!	4	Episodii	Gallignani Giuseppe	Trieste	Polit. Rossetti	8 "
41	Costa Mario	Posillipo	3	Commedia lir.	Campanile Achille	Roma	Eliseo	8 "
42	Muggiani Gino	Leggenda Bretonne	3	Operetta	Codari Enrico Luigi	Milano	Fossati	11 "
43	Penna Attilio	El Broeck e l'H. P.	3	Operetta	Bolza G. Gorgio	Milano	Verdi	18 "
44	Chiri	Va'n Bertoula	1	Vaudeville (14)	Viancini A.	Torino	Rossini	25 "
45	Vari Autori (8)	« Di punta e taglio »	3	Operetta	Massini Tommaso	Firenze	Apollo	25 "
46	Arona Colombino	L'aria di Roma	..	Vaudeville	Corvetto G.	Roma	Morgana	..
47	Guy de Cazalès (16)	La fonte gaia	3	Commedia lir.	De Cazalès G. e Sacchetti	Milano	Dal Verme	4 Dicemb.
48	Alfano Franco	La leggenda di Sakintala	3	serio	Alfano Franco (17)	Bologna	Comunale	10 "
49	Grandi Colombo	Les jeunes viveurs	3	Operetta	Grandi Paride	Padova	Garibaldi	12 "
50	Davico Vincenzo	La Tentation de Saint Antoine	3	serio	da Flaubert Gustave (18)	Montecarlo	del Casino	15 "
51	Mancini Umberto	Non era in letto!	3	Operetta	Corradi Edmondo	Roma	Adriano	17 "
52	Agostini Paolo	Miss Incognita	3	Operetta	Vari studenti	Roma	Nazionale	19 "
53	Piccini Ottorino	Il segreto galante	..	Operetta	..	Empoli	del Ricreatorio	..

(1) Musica in parte adattata. - (2) Commenti musicali. - (3) Intermozzi e commenti musicali. - (4) Eseguita con marionette. - (5) dal romanzo di Massimo d'Azeglio. - (6) da Pierre Loti. - (7) da «Gemma allegre» dei fratelli Quintero. Adattamento scenico di Luigi Motta. - (8) ridotta da Lucia Boccafini. - (9) pseudonimo di Amedeo Bartoli. - (10) dalla commedia di Silvio Zambaldi. - (11) pseudonimo di Pittaluga. - (12) dalla commedia di Gavault. - (13) Musica in parte adattata. - (14) in dialetto milanese. - (15) in dialetto piemontese. - (16) pseudonimo di Ugo Casalis. - (17) da «Kalidasa». - (18) in lingua francese.

G. ALBINATI.

IN TUTTI I TONI

CONCORSI

La Casa Editrice R. Profeta e C. (Cavour, 81 - Palermo) ha rimandato improrogabilmente il termine del Concorso, di cui al nostro ultimo fascicolo, al 31 gennaio 1922 per desiderio di molti concorrenti e per ritardo con cui i giornali ne pubblicarono il bando.

A tutto il 10 febbraio p. v. è aperto il Concorso alla cattedra di Oboe presso il Liceo Civico musicale «B. Marcello» di Venezia.

NOTIZIE

La direzione del Conservatorio Tartini di Trieste comunica che, in seguito a parere favorevole della Commissione permanente per l'Arte musicale, è stato dal Ministero della P. I. concesso il pareggiamento dei diplomi di licenza e di magistero, conseguiti in quell'Istituto.

La cattedra di pianoforte dell'Istituto Paganini di Genova — resasi vacante per il ritiro del maestro Bersani che l'aveva tenuta con grande onore per ben 45 anni — è stata affidata al maestro Pasquale Montani, già apprezzato a Genova come insegnante e come concertista.

Nello stesso Istituto venne nominato reggente della Scuola di pianoforte complementare il maestro Agide Fedoldi anch'egli apprezzatissimo musicista.

Il Consiglio comunale di Lucca ha approvato la proposta della Giunta per apporre sotto l'atrio del Palazzo Pretorio un ricordo marmoreo che glorifichi gli antenati di Giacomo Puccini e lo stesso illustre compositore.

Com'è noto, per varie generazioni gli antenati di Giacomo Puccini furono tutti apprezzati compositori di musica.

A Bologna ha intrapreso le sue pubblicazioni, sotto i migliori auspici, *Il pensiero musicale*, rivista mensile di cultura popolare.

I due poemi sinfonici del maestro Santoliquido: *Il profumo delle oasi sahariane* e *Crepuscolo sul mare*, saranno eseguiti quest'inverno a Madrid, sotto la direzione di Perez Casas.

H. Fringsheim ha musicato, *Le sept danses de la vie*, un poema danzante-mimico di Wigmann che verrà rappresentato all'Opera di Fran-

coforte. P. Hirdemith ha terminato un'opera, *Santa Susanna*, destinata ai concerti sinfonici pure di Francoforte.

E' prossima, ad Amsterdam, l'apertura di una Esposizione internazionale di musica e di teatro.

VARIETÀ

Liszt e Rubinstein pianisti

Circa l'eccellenza dell'uno sull'altro dei due grandi concertisti esiste ancora incertezza nel giudizio definitivo. Ora però una esplicita dichiarazione di Teodoro Leschetizky farebbe traboccare la bilancia in favore di una superiorità (sempre non indiscutibile) di Liszt su Rubinstein. Egli narra questo episodio:

Alla fine di un concerto, in cui Rubinstein aveva sollevato il più entusiastico successo, questi si abbandonò, quasi furioso di rabbia, fra le braccia degli amici ripetendo:

— Ah! se un mio mediocre allievo avesse prese tante «note false» quante ne ho prese io quest'oggi, l'avrei scaraventato fuori della finestra!.....

E il pubblico continuava ad acclamare.

NECROLOGIO

A Milano, a 78 anni, il basso comico Rufofo che fu uno degli ultimi tradizionali buffi della classica opera comica italiana.

A Firenze, a 70 anni, già direttore di quell'Istituto musicale, il maestro siciliano Antonio Scontrino, che fu doto musicista; tentò anche il teatro con un'opera ragguardevole «Cortigiana» rappresentata con lode al Dal Verme di Milano nel 1896.

A Stoccolma nella seconda metà di novembre la celebre soprano Cristina Nilsson, contessa di Casa Miranda. Per essa Bizet aveva scritto *La bella fanciulla di Perth* e Thomas la parte di Ofelia nel suo *Amleto*. Come la Patti s'era elevata dal più umile stato: contadinella, cantava nei mercati svedesi. Aveva 73 anni.

Ad Algeri, il 16 dicembre, l'illustre maestro Camillo Saint-Saëns (vedi articolo a pag. 7 e seguenti).

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

Temporaneamente il prezzo di vendita è aumentato del 100 per 100 per tutte le categorie

CANTO

Musica vocale da camera con accompagnamento di Pianoforte

BURLEIGH (H. T.) (N. Y. 220 a 222). *He met her in the meadow*. Song: N. 1. S. o T. — N. 2. Ms. o Br. — N. 3. C. o B. Cad. Fr. 2,50.

PILZER (M.) (N. Y. 207-208). *Mother dear*. Song. Words by Dr. Ch. Nathan: N. 1. Ms. o Br. — N. 2. S. o T. Cad. Fr. 2,50.

WATTS (W.) (N. Y. 202-203). *Triste Noël*. Song. Words by Louise Imogen Guiney: N. 1. Ms. o Br. — N. 2. C. o B. Cad. Fr. 2,50.

Cori

BURLEIGH (H. T.) (N. Y. 123). *Little mother of mine*. Song, arranged for Male voices (T. B.), Piano accompaniment. Fr. 1,—.

(N. Y. 210). *De Gospel train "Gilt on bo'd ill' children"*. Negro Spiritual Song, arranged for Male voices (2 T. e 2 B.), Piano accompaniment. Fr. 1,—.

(N. Y. 223). *He met her in the meadow*. Song, arranged for Male voices (2 T. e 2 B.). Fr. 1,—.

DONAUDY (S.) (N. Y. 167-168). *O, vanished loveliness (O del mio amato ben)*. — *O, likeness, dim and faded (Fughissima semblanza)*. Aria, arranged for three-part Chorus Women's voices (2 Sop. e C.), Piano accompaniment. (Parole inglesi e italiane). Cad. Fr. 1,50.

GILBERT (H.) (N. Y. 219). *Gathering Song of Donald the Mack*, arranged for Male voices (2 T. e 2 B.), Piano accompaniment. Fr. 1,25.

KRAMER (A. W.) (N. Y. 209-211). *The great awakening*. Song. Op. 45. N. 5: N. 1, arranged for Mixed voices (S. C. T. B.), Piano accompaniment. — N. 2, arranged for three-part Chorus Women's voices (2 Sop. e C.), Piano accompaniment. Cad. Fr. 1,—.

PIANOFORTE

Composizioni originali e Danze

LAW (C.) (11843). *Autumn*. Three Short Impressions: 1. *Falling Leaves*. — 2. *Autumn Goblins*. — 3. *From the Night*. Scell. 2/—.

SALLUSTIO (G.) (118744). *Frine*. Foxtrot. Fr. 2,—.

VIOLONCELLO

FORINO (L.) (E. R. 168 a 170). *La tecnica razionale e progressiva del violoncellista*: VOLUME I. Prima posizione (a) Fr. 10,—. VOLUME II. Seconda, terza e quarta posizione. (a) Fr. 10,—. VOLUME III. Quinta, sesta e settima posizione. (a) Fr. 12,—.

Publicando il 30 Volume di questo, ormai celebre, Metodo per Violoncello, richiamiamo i lettori sulle entusiastiche recensioni già apparse in *Musica d'oggi*, quando apparvero i precedenti volumi, attestanti della bontà dell'opera.

CONTRABBASSO

BILLE (L.) (E. R. 261 a 263). *Nuovo Metodo per Contrabbasso a 4 e 5 corde*: Primo Corso teorico-pratico. (a) Fr. 7,—. Secondo Corso pratico. (a) Fr. 4,—. Terzo Corso pratico. (a) Fr. 4,—. (In corso di pubblicazione altri Fascicoli).

I fascicoli che pubblichiamo formano la 1ª Parte d'un nuovo Metodo per Contrabbasso e costituiscono un'ottima preparazione per le esecuzioni d'orchestra, mentre la 2ª Parte sarà più specialmente dedicata ai concertisti. Tutte le risorse dell'istrumento sono trattate e sviluppate con rara maestria e lo studioso ha una guida sicura ed efficace, dagli esercizi più elementari fino alle più ardue difficoltà.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Strumenti a fiato

FLAUTO.

E. R. 42. — GALLI (R.). *30 Esercizi in tutti i toni maggiori e minori, preceduti dalle rispettive Scale*. Edizione riveduta da A. VEGGETTI. L. 5,—.

E. R. 291. — ZIPOLI (D.). *Sarabanda e Giga per Cembalo*. Trascrizione ed elaborazione per Flauto e Pianoforte di G. SETACCIOLO. 4,—.

FAGOTTO.

E. R. 282. — CORELLI (A.). *Adagio per Violino*. Trascrizione ed elaborazione per Fagotto (o Violoncello) e Pianoforte. 4,—.

E. R. 290. — TARTINI (G.). *Largo della Sonata III in Re minore*. Trascrizione ed elaborazione per due Fagotti e Pianoforte. 5,—. Edizioni rivedute da G. SETACCIOLO.

CORNO.

E. R. 284. — COUPERIN (F.). *Larghetto per Clavicembalo*. Trascrizione ed elaborazione per Corno (o Corno Inglese) e Pianoforte. 4,—. Edizioni rivedute da G. SETACCIOLO. (Nel prezzo è compreso l'assonema).

EDIZIONI RICORDI

ALTRE EDIZIONI

OPERE D'INTERESSE MUSICALE

AUTORI DIVERSI. *Bay Arnold*. — Eugène Goossens. — Igor Stravinsky. — Ciascuno Fr. 0,75 (J. & W. Chester Ltd., London).
MALIPIERO (G. F.). *The Orchestra*. S. 1/6. (J. & W. Chester Ltd., London).
MIGOT (G.). *Essais pour une esthétique générale*. Fr. 3,50. (E. Figulère et Cie., Paris).

CANTO

Musica vocale da camera
con accompagnamento di Pianoforte

ARTIOLI (E. A. G.). *La Canzone del paggio*. Versi di G. Vellani. L. 2,50. (U. Pizzi & C., Bologna).
BARBIROLLI (A.). — *et pais mourir!* Valse lente. Paroles de A. Lugnier. Fr. 2. (Au Ménestrel, Paris).
BAZELAIRE (P.). *Les yeux d'or de la nuit*. Paroles de L. De Lisle. Fr. 6. (M. Senart, Paris).
BLANC (G.). *Madrigale montano*. Parole di F. Pastonchi. Fr. 2,50. — *Serenata montana*. Parole di F. Pastonchi. Fr. 2,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).
BONAZZI (A.). *Canti per Asili e Scuole elementari ad 1 e 2 voci*: 1. *La Meleletta*. Fr. 0,75. — 2. *Marcia ginnastica*. Fr. 0,75. — 3. *L'Aeroplano*. Fr. 0,75. — 4. *L'orologio*. Fr. 0,75. — 5. *Le campana di mezzogiorno*. Fr. 1,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).
DUPONT (G.). *Antar*. Comte héroïque en quatre actes de Chekri-Ganem: Acte II. N. 4 bis. Fr. 1,75. — Acte II. N. 9. Fr. 1,75. — Acte II. N. 10. Fr. 3,50. (Au Ménestrel, Paris).
FLAMENT (E.). *Une Sérénade*. Poème de L. Tiercelin. Fr. 3. (M. Senart, Paris).
HAHN (R.). *La douce paix*. Poésie de G. De Saix. Fr. 1,75. (Au Ménestrel, Paris).
HUE (G.). *Galant*, dans le style ancien. Poésie de P. Arosa. Fr. 1,75. (Au Ménestrel, Paris).
LEBRUN (R.). *Six instants de l'amour*. Poésie de M. Beerblock. Fr. 7. (M. Senart, Paris).
MIGOT (G.). *7 Petites images du Japon*, tirées du Cycle de Heian. Fr. 3. — *Quatre mélodies sur des rythmes poétiques de G. Kahn*. Fr. 3,50. (M. Senart, Paris).
MORET (E.). *Je parerai tes bras*. Poésie de G. Kahn. Fr. 1,75. — *Que m'importe! Je l'aime*. Poésie de J. de Lahor. Fr. 1,75. (Au Ménestrel, Paris).
TOUSSAINT (F.). *Cinq poèmes arabes extraits de « Jardin des Carences »*. Fr. 7. (M. Senart, Paris).
TRÉPARD (E.). *Les plus jolies roses de l'anthologie grecque*. Fr. 8. (M. Senart, Paris).
VERSEPUY (M.). *Le livre pour toi*. Poèmes de M. Burnat-Provins. Fr. 8. (M. Senart, Paris).
ZANUCCOLI (L.). *Nevicata*. Parole di G. Carducci. Fr. 1,50. — *Comme on volt*. Parole di P. de Rousard. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).

CANTO

con Strumenti diversi

BLANC (G.). *Madrigale montano*, per Canto, Violino e Pianoforte. Parole di F. Pastonchi. Fr. 2,75. (A. & G. Carisch & C., Milano).
GRASSI (E. G.). *Trois Poèmes Bouddhiques*, pour Chant avec acc. de Violon, Hautbois ou second Violon, Violoncelle et Piano à quatre mains. Fr. 10. (Au Ménestrel, Paris).

PIANOFORTE A DUE MANI
Metodi, Studi, Composizioni originali,
Danze, ecc

ANFOSSI (G.). *Visione bionda*. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
BAZELAIRE (P.). *Cortège*. Etude de Concert. Fr. 4. — *Chanson d'automne*. Fr. 3. (M. Senart, Paris).

CHIRICO (A.). *Minuetto d'amore*. Fr. 1,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).
CIMATTI (A.). *Ne la gondola del Doge*. Barcarola. Fr. 1,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).
DE CRISTOFARO (P.). *Rêve des amoureux*. Valse lente. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
DE FEO (A.). *Duckling One-Step*. Fr. 2. — *Sérénade et-fugée*. Hésitation. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
GENTILE (S.). *Myosotis*. Fr. 1,75. (A. & G. Carisch & C., Milano).
GIARDA (G.). *Cinq miniature*. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
GRAZIANI-WALTER (C.). *Dante e Beatrice*. Meditazione. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
LEBRUN (R.). *Ballade*. Fr. 4. — *Quatre improvisations*. Fr. 8. (M. Senart, Paris).
LEO (L.). *Ariella*, a cura di G. Azzioli. Fr. 1,25. (A. & G. Carisch & C., Milano).
MAGANZA (G. M.). *Coup de vent*. One Step. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
MASCHERONI (V.). *Love's Whisper*. Fr. 2. — *Noche de luna*. Fr. 2. — *Senza soldi*. Fr. 2. — *Noctambules*. Fr. 2. — *Luz y flores*. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
PERGOLES (G. B.). *Sonata in re maggiore*, a cura di G. Azzioli. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
ROSSI (O.). *El Rosal*. Paso doble. Fr. 2. — *Faisons un rêve*. Fr. 2. — *El gracioso*. Fr. 2. — *Danse des illusions*. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
SAARBEKOW (S.). *Amneris*. Oriental Fox-trot. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
SCOGNAMIGLIO (G.). *Tarantella*. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
SOLAZZI (G.). *Jak, Jak-trot*. Fr. 2. — *Al popolo d'Italia*. Marcia. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
ZANUCCOLI (L.). *Nuvolette inaspettate*. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
ZERMAN (G. de). *Missive embaumée*. Valse lente. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

GALLUZZI (G.). *A rotta di collo*. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
GHILARDI R. C. (S.). *4 Pezzettini sulle 5 dita*. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
HONEGGER (A.). *Pastorale d'été*. Fr. 5. (M. Senart, Paris).
LIND (G.). *Western Dances*: 1. *Merry England*; 2. *Modern French*; 3. *In Sunny Spain*. Each S. 2/-. (Augener Ltd., London).
RENAUD (A.). *Celebrated Ballet Music of the 17th and 18th Centuries*. Book I. N. 1-7. (Augener Ltd., London).

PIANOFORTE A SEI MANI

CRAS (J.). *Ames d'enfants*. Fr. 10. (M. Senart, Paris).

PIANOFORTE
con Strumenti diversi

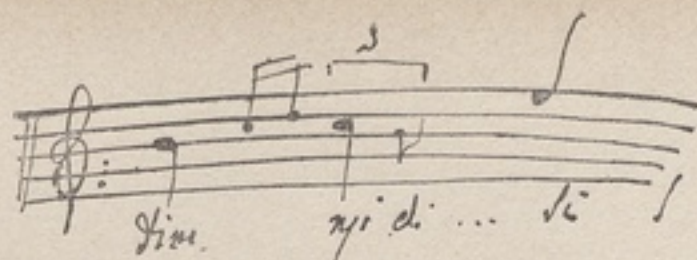
DOIRE (R.). *Sonate en Fa dièse pour Piano et Violon*. Fr. 15. (M. Senart, Paris).
MIGOT (G.). *Le paravent de laque aux cinq images*. Quatuor pour 2 Violons, Alto et Piano. Fr. 7. — *Trio*. Fr. 6. (M. Senart, Paris).

ARCHI

DE LA TOMBELLE (F.). *Suite pour 3 Violoncelles*. Fr. 5. (M. Senart, Paris).
DE WAILLY (P.). *Six Pièces pour 2 Violons et Violoncelle*. Fr. 3. (M. Senart, Paris).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Gerente: GALLI RODOLFO.


Tipografia E. Zerboni - Via Cappuccini, 18 - Telet. 22-235



*Si... ni di... di... è il
profumo d'ogni età!
Vi. di. Emma*





PUBBLICAZIONE MENSILE - C. C. CON LA POSTA 

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA



ANNO IV. NUMERO II. FEBBRAIO MCMXXII

SOCIETÀ ANONIMA
Stabilimenti Musicali Riuniti
BOTTALI-ROTH-PELITTI

Stabilimento e Amministr.^{re} ~ MILANO ~ Viale Lombardia, N. 108

STRUMENTI MUSICALI

Massime
Onorificenze
alle Esposizioni
Nazionali
ed Estere



Esportazione
in
tutto
il
Mondo

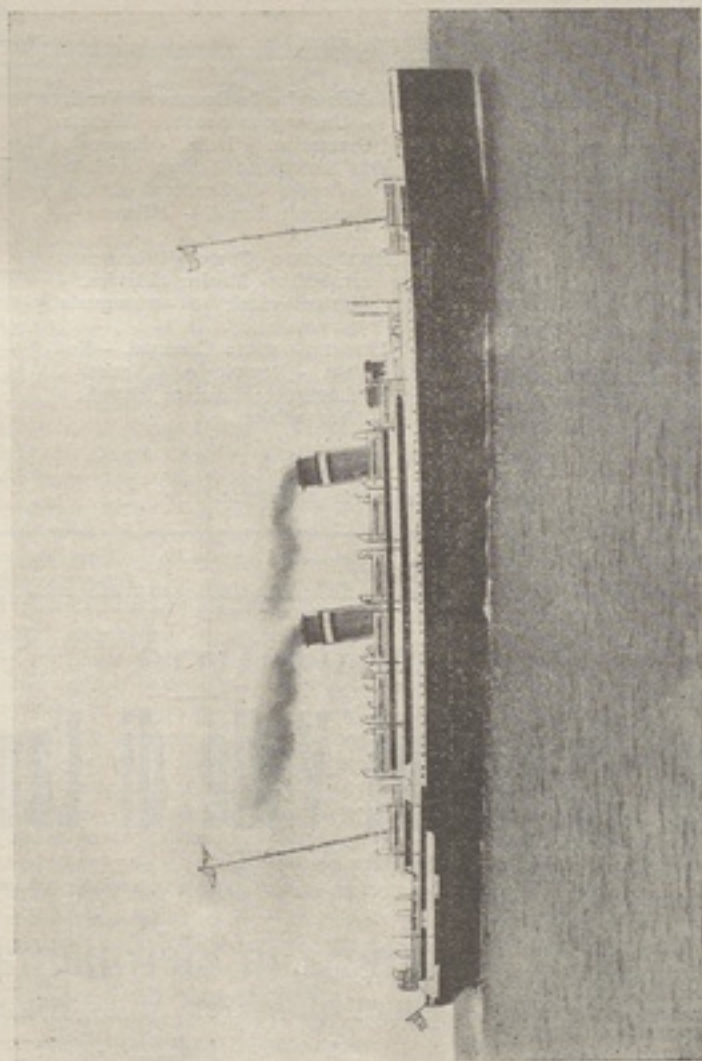
IN
OTTONE - LEGNO - CORDA
PERCUSSIONE

VIOLINI ARTISTICI Δ SCUOLA CREMONESE

CATALOGHI A RICHIESTA

I nostri modelli di violini si trovano esposti a MILANO presso il negozio
G. RICORDI & C. - Via Berchet, 2 (angolo S. Raffaele)

LLOYD SABAUDO



GRANDE ESPRESSO "CONTE ROSSO",
dall'ITALIA a NEW YORK in 9 GIORNI

Direzione: GENOVA Via Sottoripa N. 5 — AGENZIE nelle principali Città

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA MENSILE BIBLIOGRAFICA E CRITICA

UN NUMERO: MILANO ABBONAMENTI:
 ITALIA: L. 1,00 VIA BERCHET, 2 ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5,50
 ESTERO: Pr. 1,40 ESTERO: anno Fr. 14 sem. Fr. 7,50

SOMMARIO

R. SPECHT. — Musica nuova a Vienna	Pag. 35	dizio sul «Te Deum» di Verdi. — Un organo secondo Michele Praetorius. — Italia. — Estero	Pag. 44
A. CAMETTI. — Un contratto d'insegnamento musicale nel Secolo XVI (1591) - (Glo. Bernardino Nanino e Alessandro Costantini)	" 39	VITA MUSICALE: Teatri: <i>Gialletta e Romeo</i> di Zandonai al Costanzi di Roma. — Milano. — Concerti	" 56
F. SANTOLIVUDO. — Musica e misticismo	" 41	RECENSIONI: Opere di interesse musicale. — Musica didattica. — Musica vocale e strumentale da camera	" 62
PAN. — Luigi Denza	" 43	IN TUTTI I TONI: Concorsi. — Notizie. — Necrologio. — Varietà	" 65
RIVISTA DELLE RIVISTE: Nuove possibilità proprie della Pianola. — L'educazione musicale di domani. — Gli inizi della carriera artistica di Massenet. — Autografi di Rossini. — Un giu-		BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. — Altre edizioni	" 67

BRANO MUSICALE:

E. CARANELLA: *La morte profumata.*

Società Anonima

Cartiera Valvassori Valle di Lanzo

Capitale versato: L. 7.500.000

LAVORAZIONE carte a Macchina — Bianche e Colorate da scrivere, da Stampa, da Registri, per Musica, fine, mezze fine ed ordinarie, da Impacco, da Giornali, di puro straccio per documenti, ecc.; Filigranate finissime; Carte assorbenti per Copertine.

CARTONCINI bianchi e colorati per tutti gli usi; Bristol sopralfini.

CARTOTECNICA: carte da lettere in genere; carte e quaderni da scuola.

SPECIALITÀ: tipi fini da stampa; da edizioni e carte per la cromo.

Cartiera in Germagnano

SEDE: Via Arsenale, 19 — TORINO

Fabbrica propria di pasta meccanica a GERMAGNANO (Torino)

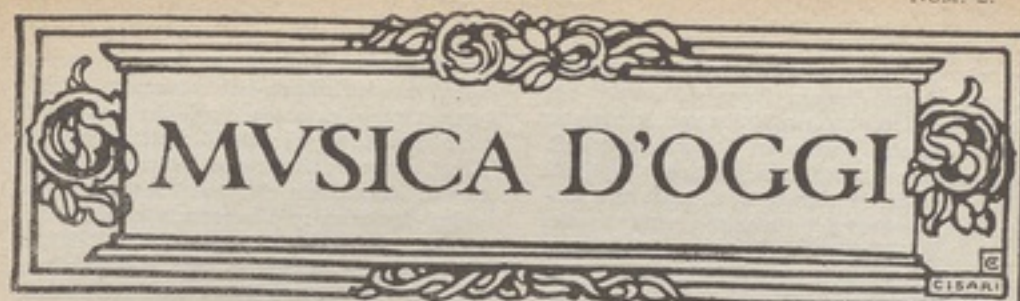
RAPPRESENTANZE:

Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna
 Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.

ANNO IV.

FEBBRAIO 1922

NUM. 2.



MUSICA NUOVA A VIENNA

Vienna, città della Musica! Chi nel tempo passato pensava ad essa, immaginava subito qualche cosa di luminoso, di spensierato, di giocondo; Vienna era per lui la città dei valzer sbrigliati di Strauss, delle molli danze del Launer, delle romanze piene di astrazione mistica e di dolore umano di Schubert, delle dolci melodie piene di divina grazia e di amore trasfigurato d' Mozart. Una traccia della potenza, dell'elevazione, del titanico umorismo di Beethoven, appariva in essa sempre più come empozzata anziché come indigena. Se oggi sia altrimenti, può restar indeciso. Forse è ingiusto vedere oggi in Vienna solo la città dell'operetta o la cortigiana sentimentale e bramosa, imbellettata e profumata artificialmente, in luogo della fiorente ragazza nativa, schietta, gaia e innocente, come una volta. Nel prodotti di questo pregiato articolo d'esportazione in grande, non vi sono troppe eccezioni le quali abbiano a che fare con l'arte e col gusto; e anche queste solo in rarissimi casi permettono un paragone con la ricchezza d'invenzione, lo spirito, la nitidezza, il temperamento delle gioconde e leggere operette di Strauss, Millöcker, Suppé, o ancora con quelle di Adolfo Müller e di Riccardo Gené; come pure non è dato sentire frequentemente in esse un alito della lieve sfrontatezza e dello spirito punto viennese di Offenbach, lo Heine della musica.

Ma il suolo tuttavia fecondo di questa città non ha più dato maestri di gioia, dispensatori di felicità e di perfezione, quali furono Schubert e Mozart.

E' come se la serenità fosse fatta muta, il dono del bel riso disseccato, dimenticato il passo leggero e la grazia della spontanea bellezza. I molti forti ingegni, che fanno ancora di Vienna il centro della musica tedesca, sono (e non soltanto per gli orrori della guerra) quasi sempre serii e gravi, con l'anima op-

pressa; spesso un tratto di sforzo mentale dà alla loro sensibilità una impronta strana e talvolta commovente; essi ascoltano e scrutano di più il loro interno, e non si espandono più liberamente come prima. E' ciò dovuto ai grandi Maestri, che, per fortuna della cultura musicale della città, sempre qui agirono come creatori e come alti esempi umani, e che furono ad essi simbolo e sprone? Lo credo; ma solo in parte: questo lato spiccato del loro essere è sigla della generazione, non influenza del magistero sovrano di un Giovanni Brahms, della forza religiosa di un Antonio Bruckner, dell'ardimento paradossale di un Gustavo Mahler. Se fosse altrimenti, si potrebbe, ora che abbiamo un Riccardo Strauss, questo regale ditirambico della gioia della vita, il quale sta nel medesimo centro dell'arte musicale viennese, dal quale anche quelli dominarono, attendersi di nuovo nella nostra musica una tendenza alla luminosità e all'allegria.

Comunque sia, certi segni dell'essere di tutti questi grandi, il riflesso del loro pensiero, l'imitazione della loro autoeducazione all'arte, e il magistero in quest'ultima, possono tuttavia ancora scorgersi, ad onta dell'acuto e spesso accentuato individualismo della generazione musicale viennese d'oggi; e il seguire questa linea può giovare a un aggruppamento prospettico.

I.

Una spiccata nota comune agli antichi e ai giovani compositori, direttamente o indirettamente derivata da Giovanni Brahms, è l'abbandono del drammatico. Ed è anche strano il fatto che il regno della *Musica assoluta* solo a stento riesca a mantenersi più vigoroso e deciso altrove che a Vienna, patria dello spirito fantasioso, agitato, ricco di sogni. Ancora: lo stesso Brahms ha dato alla

parola poetica, alla Bibbia, alla canzone popolare, forma di gran lunga più ampia, nei canti e nelle opere corali, che non la maggior parte dei suoi successori, i quali molto più strettamente si mantennero attaccati all'intimità della musica da camera e all'espressivo linguaggio orchestrale sinfonico senza parole. Questo già si vedeva in Ermanno Graedener e in Roberto Fuchs, i rigidissimi paladini dell'eredità brahmsiana; più aspro e più contenuto il primo nella sua austerità e nella sua virile tristezza; più soave e più piacevole l'altro nella sua accurata acquarellistica (specialmente nelle vaghissime serenate). Ma anche i più giovani, la cui maniera è stata nutrita da Brahms (se anche, più tardi, altri affluissero, attraverso la musica di Mahler, di Wolf, e persino di Schönberg e di Schreker abbiano determinato il loro definitivo orientamento), non sono propriamente dei lirici; solo di rado usano per esprimersi la forma corale, e manca loro un respiro vigoroso. La Serenata, la Suite, il Poema sinfonico in un tempo, la Musica da camera, sono per loro specialmente adatti; si coltiva con maggiore amore e cura che prima la miniatura; la tendenza all'aforistico, al breve, all'intenso, mostra sempre più (spesso, ad onta di tutto, paradossalmente unita alla loquacità), di diventare chiaramente un sintomo del nostro tempo impaziente e inquieto.

Ciò talora è spinto all'estremo: in Arnoldo Schönberg, del quale, come dei suoi allievi Antonio von Webern e Albano Berg, parleremo ancora in modo speciale, e la cui arte, per libera che voglia esser cresciuta, può pur sempre trovar radice nel campo brahmsiano, troviamo pezzi d'orchestra e di pianoforte nei quali è data soltanto l'idea, il seme invece della pianta, la sigla stenografica in luogo della frase, cui la fantasia dell'uditore deve svolgere; delle costruzioni di 12-24 battute, « ultimi risultati » (come li chiamano quelli che hanno chiaramente compreso questi pezzi; tra i quali purtroppo io non posso contarmi), concentrazione assoluta, così forte, precisa, univoca e plastica, che ogni ripetizione tematica, ogni sviluppo, ogni continuazione non potrebbe che indebolire, tanto intensamente queste poche battute mettono innanzi all'anima quello che il compositore ha voluto.

Può darsi che costoro abbiano ancora a mutar di parere, intendendo la musica come sviluppo spirituale di un nocciolo tematico, come unico organismo e parte di un tutto sinfonico, il che è ad un tempo espressione che commuove e penetra, e forma che si impone

necessariamente, forma una vacua e capriciosa, ma determinata dal contenuto, e nella quale vigono le stesse leggi che reggono il moto degli astri, e anche l'esistenza dei più piccoli infusori; non leggi di bellezza, ma leggi di vita. Ma di tutto ciò parlerò un'altra volta.

Qui dev'esser solo accennato a questo rifuggire dalle grandi forme, a questo dilettersi del ristretto e dell'intimo, che è proprio non solo dei nostri modernisti radicali, ma anche dei progressisti moderati. La tendenza al grandioso, al monumentale, che in Brahms ha spesso qualcosa di faticosamente fabbricato, non si avverte più (se pure esiste ancora) sotto il sovraccarico dei particolari; e una voluta ricerca di non apparire « antiquati » produce i più strani ibridismi, come se su una figura di Waldmüller si sovrapponesse la foggia odierna nella maniera di Kokoschka; tuttavia il primitivo sereno viso rimarrebbe lo stesso, e guarderebbe attonito.

Se non proprio fino a questo punto, mi pare tuttavia che press'a poco in tal modo sia piena di contraddizioni la maggior parte delle nuove composizioni di Carlo Prohaska, il quale, fra gli attuali musicisti viennesi, ha percorso il cammino che va da Brahms fino a oggi in modo più tranquillo e cosciente d'ogni altro.

Il suo *Libro di Giobbe*, dopo alcune composizioni da camera ricche ed asciutte, rischiarate qua e là da graziose trovate, interamente fatte nella « fluida e complicata maniera degli epigoni di Giovanni (Brahms) », ha sorpreso con la linea nobile e l'energia dolorosa, e anche per il magistero del periodo, che soltanto si compiace di costringere il coro a una coloristica orchestrale punto vocale.

Ma già nel suo ultimo lavoro, la celebre cantata premiata *Festa di primavera*, questo procedimento viene smisuratamente esagerato, e un'armonia tortuosa, volutamente aspra, dà l'impressione dell'aggiunto, non del « contenuto » insito nell'invenzione; una tecnica non comune di collegamenti tematici e di affascinanti e pittoreschi episodi non bastano a toglierci l'impressione del forzato.

Nei lavori minori di Prohaska si sfoglia un erbario brahmsiano; in quelli di più ampia mole, come la *Serenata in la bemolle*, nella quale un tema graziosissimo è spinto fino alla tortura dalla ripetizione, egli si palesa un buon maestro, ma morto da lungo tempo, sebbene sia fortunatamente vivissimo (e auguro lo sia per molti anni); tanto morta appare questa musica, il più che perfetto — se si può dire — dell'arte sonora. Par d'inghiottire polvere,

quando la si ascolta, e soprattutto quando l'autore s'atteggia a modernissimo. E proprio le molte buone idee, che formano la sostanza di queste opere, finiscono con l'annoiare per la poco felice realizzazione musicale, e per la deviazione della loro natura (spesso assai leggiadra) verso una forma d'espressione falsamente significativa, ponderata e profonda.

Egli sarebbe un simpatico compositore se non volesse essere di più, cioè un « grande ». (Il che del resto è solo in parte sua colpa, ma principalmente dei suoi laudatori).

Interamente differente è il caso di Francesco Schmidt, del quale parlo qui, piuttosto perché tanto spesso lo si nomina insieme con Prohaska, che perché egli appartenga agli adepti di Brahms; ma sarei impiccato se dovessi comunque « inquadralo »: potrebbe, almeno per quanto concerne il sinfonista, derivare da Bruckner. Ma non lo è, poiché egli è uno di quei compositori che Dio stesso, senza dover incomodare degli « antenati », ha in un momento buono posto a questo brutto mondo, per dargli un'altra volta della musica che sia musica, e non musica fatta di sogno, di nostalgia, di astrazione.

Musicista a questo modo è Francesco Schmidt anzitutto come interprete; ogni musica ch'egli tocca vive, sfavilla e irraggia gioia attorno.

Non son molti questi, il cui fondo primitivo sia tutto musica, e che interpretino con forza piena e ingenua, senza sottigliezze metafisiche, toccando nello stesso tempo fino gli ultimi segreti; forse, anzi probabilmente, senza neppure saperlo. Quanto all'autore lo trovo diverso; e può darsi che gli faccia torto. Certo lo sento in tutto quello che conosco di lui, nella *Notre-Dame* come nelle due *Sinfonie*, un musicista ricco, generoso, in cui scorre l'abbondanza; ma nell'intimo di quest'abbondanza non lo sento ricco ed espressivo; egli è schietto, ma senza pienezza di vita interiore e di immagini create da questa. Ma soprattutto in lui domina una mancanza di spiritualità e di cultura che solo la forza esuberante della semplicità assoluta o la trascendente fumana melodia dell'ispirazione schubertiana potrebbero far dimenticare.

Ma lo Schmidt non è così primitivamente geniale, né così ricco d'idee smaglianti e di plastiche ispirazioni tematiche. Con un artista capace di musicare la *Notre-Dame* di Victor Hugo (che destava già il disgusto di Goethe, e ch'egli stigmatizzò come « letteratura della disperazione »), con uno, per il quale essa è divenuta librettistica da mer-

ciaiolo, e che l'ha musicata in modo così privo di drammaticità, di significazione attraverso la musica, solo « rivestendola » di note, io non posso discutere; e così con uno che può ispirarsi alla poesia germanica della *Fredegondis* di Felice Dahn.

Come non disconosco l'incanto dell'armonia orchestrale che domina in modo meraviglioso nella *Notre-Dame*, soffondendo di un delicato chiarore intere scene, altre avvolgendo di fiamme; così non sono persuaso da questa musica puramente vegetativa, che non riesce a compensare la mancanza di riflesso spirituale e di forza creativa drammatica con una profusione melodica, e che di rado raggiunge una forma plastica, restando quasi sempre solo atmosfera melodica, non forma melodica. Nel secondo tema con variazioni della *Sinfonia in mi maggiore* di Schmidt, questa mancanza non è così evidente per l'impianto dato fin dall'inizio (mentre la confusione del primo arriva fino all'escludere la possibilità percettiva tematica); qui la forza e la salute, il traboccare della ricchezza sonora fanno di questo un pezzo avvincente, che prende anche il renitente col suo splendore, col suo calore e con la sua schiettezza, e che parla in modo decisivo pel compositore, che nella sua modestia e bella semplicità è da annoverarsi fra le più simpatiche personalità musicali dell'odierna Vienna e fra uno dei suoi migliori maestri. Egli, per il suo essere, non trova avversari; e nemmeno per la sua musica spiritualmente inanimata, che vive solo sensitivamente; bensì ne trova per reazione alle fanfaronate dei suoi esaltatori, che vedono in lui l'erede legittimo di Schubert e di Bruckner, mentre dalla traboccante ricchezza di quelli già lo separa l'esiguità della sua scarsa produzione; essi vorrebbero, a spese di altri ingegni assai più vari, più coloriti e più elevati spiritualmente, innalzargli un trono, che il semplice e modesto artista è ben lungi dal voler raggiungere.

Un'influenza brahmsiana si sente anche, secondo me, nelle opere di Carlo Weigl, il quale forse si meraviglierà di vedersi classificato in questa categoria, ma che, malgrado tutte le sue modulazioni moderne, mi sembra piuttosto da annoverarsi fra i raccoglitori di un grande retaggio, anziché fra i conquistatori del nuovo e dell'inesplorato.

Un'appassionata *Fantasia sinfonica*; una *Sinfonia* ben costruita, vivace, piena di movimento interiore, in *mi maggiore* (l'abbiamo

udita nell'ultima festa musicale con piacere, ed anche con meraviglia per il parziale appassimento; e inoltre un certo numero di Canzoni ricche di sentimento, fantasticamente colorate e luminose, e lavori da camera di sottile struttura, tra i quali spiccava un *Quartetto d'archi* con viola d'amore: furono questi, dodici anni or sono, i segni di una giovanile e feconda forza produttiva, e una delle più belle speranze della nostra musica. Queste, come molte altre, non sono state pienamente soddisfatte. E ciò non soltanto per colpa del Weigl, sebbene egli se ne sia amareggiato e quindi sia venuta, nella sua musica, una nota sconsolata e uniforme, che solo ora — assicurano i suoi amici — si è fatta muta in una nuova, profonda sintonia. Ma il male è che egli ha pienamente ragione d'amareggiarsi: per il fatto, cioè, che uno dei nostri migliori ingegni debba sbarcare il lunario dando lezioni, e che la più fredda indifferenza abbia accolto questi seri lavori: Weigl rimane ancora uno dei più forti compositori viennesi che non vengano rappresentati. La solita storia! Non tutti, però, hanno la forza di non disperare e di continuare ad ascoltare fiduciosi le proprie voci interne, tramutandole in suoni, fino a che l'eco dell'amore non venga loro incontro. E' tempo ormai di riparare a un'ingiustizia e di por fine ad una lotta senza tregua che, nella sua inesorabilità, ricorda quella di Hans Pfitzner (il quale tuttavia è ormai, forse per sempre, vincitore); è tempo ormai di risvegliare dall'oblio dei lavori che, per il loro valore, per la loro chiarezza, meriterebbero che il mondo se ne interessasse.

Tristissima è pure la vita di Egon Kornauth, il quale ancora non può decidersi a lasciare le operette e le canzonette da Caffè-Concerto, perchè la sua *Fata del tintinnii* venga a creargli per incanto quell'indipendenza materiale che tutte le sue aristocratiche canzoni e i vivaci dialoghi tra pianoforte e viola o violino (tali sono in realtà le sue sonate) non hanno potuto dargli sinora. Un profilo ben deciso, che non ha la forza del ditatore e che non ha ancora una personalità ben scolpita; uno, tuttavia, che fa parte per se stesso e che commuove quando la sua anima rustica e ruvida improvvisamente, in dolci e intime romanze, rivela quello che altrimenti nasconde alla curiosità indifferente del mondo. Si sente che l'alta arte di Brahms ha brillato davanti agli occhi di questo giovane artista; si sente l'influenza di Mahler, che lo sfiorò senza che egli ne soccombesse; e si guarda con compassione a quest'anima musicale, che forse ha bisogno solo

di un po' d'amore per elevarsi alle idealità più pure.

Il lirico Brahms e il lirico Wolf hanno formato in modo decisivo il lirico Giuseppe Marx.

Egli è in tutto e per tutto un romantico, pieno di slancio e di fantasia, ardente di dedizione mistica al suo io musicale, sempre in gran tensione e calore, immerso in sogni vaganti. Le sue *Liriche* sono dei capolavori intimi, ricchissimi, smaglianti nella significazione armonica e melodica dei versi. I suoi lavori da camera traboccano d'impeto d'itirambico e di soave esaltazione; forse talvolta stancano per mancanza di contrasti e di punti di riposo, per la continua fantasticheria di un romanticismo esaltato; tuttavia riescono sempre attraenti per il continuo scintillio. Ma già nel suo nuovo *Concerto* per pianoforte lo vediamo al lavoro con muscolatura più robusta, e si possono trarre le migliori speranze dalla sua nuova *Sinfonia*, che ora sta per essere terminata. Poichè egli è di quei pochi che hanno tempo e possono aspettare e il cui tranquillo crescere e maturare ha la coscienza dell'artista che nei suoi lavori si rende conto di quello che fa e non può tollerarvi cose imperfette: quest'è la miglior garanzia.

RICCARDO SPECHT.

(Continua).

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Strumenti a fiato

OBOE.

- E. R. 283. — CORELLI (A.). *Sarabanda e Minuetto* per Violino. Trascrizione ed elaborazione per due Oboi e Pianoforte . . . » 5,—
E. R. 286. — GRAZIOLI (G. B.). *Adagio* per Cembalo. Trascrizione ed elaborazione per Oboe (o Violino o Violoncello) e Pianoforte . . . » 5,—

CLARINETTO.

- E. R. 280. — BACH (G. S.). *Adagio della Sonata III* per Organo. Trascrizione ed elaborazione per Clarinetto e Pianoforte . . . » 4,—
E. R. 288. — SCARLATTI (D.). *Allegro in Sol minore* della Suite VIII per Clavicembalo. Trascrizione ed elaborazione per due Clarinetti e Clarinetto Basso in Si bemolle . . . » 5,—

Trascrizioni ed elaborazioni di G. SETACCIOLI.
(Nel prezzo è compreso l'assemblaggio).

EDIZIONI RICORDI

Un contraffo d'insegnamento musicale nel secolo XVI (1591)

(Gio. Bernardino Nanino e Alessandro Costantini)

Ebbi occasione altra volta di pubblicare qualcuno dei contratti notarili che nei secoli XVI e XVII i capitoli o le amministrazioni delle chiese di Roma stipulavano coi parenti di quei fanciulli che venivano ammessi nelle cappelle musicali allo scopo d'imparare il canto e la composizione (1). Oggi mi è dato offrire agli studiosi un contratto, sempre per mano di notaio, fatto da un maestro coi parenti di un allievo privato.

Non è necessario dilungarsi nel dimostrare l'importanza che hanno tali documenti per la storia del costume e per quella dell'insegnamento musicale: ma è bene far rilevare quanto risulta particolarmente dal documento rintracciato; il quale riguarda per soprappiù due ben noti musicisti, il Nanino e il Costantini, e ci fornisce preziose notizie sui primi anni della loro esistenza.

L'insegnamento complessivo del canto e del contrappunto durava non più di sei anni; il compenso preteso dal maestro si concretava nella metà di ciò che avrebbe guadagnato il fanciullo col canto, ma poteva essere raggugliato ad uno scudo al mese. Dei due contraenti il solo garantito era naturalmente l'insegnante, nei casi in cui il fanciullo si recasse a cantare ad insaputa di lui, oppure se ne partisse *insalutato hospite*, appena imparato il canto (cioè dopo un anno o poco più), mentre il maestro calcolava di poter contare per sei anni sui guadagni dell'allievo per ricompensarsi delle sue fatiche. L'insegnante era poi libero di lasciare lo scolaro, allorchè certamente si verificasse il caso d'inattitudine da comprovarsi, questa, col giudizio di due persone dell'arte.

Ecco senz'altro il testo del contratto (2):

Die 21 mensis Januarij 1591

R. d. Jo. maria nanninus cantor cappelle S. Mariae D. N. Pape vice et nomine D. Bernardini nannini magistri cappelle in ecclesia S. Marie de Montibus sui fratri ex una et D. Dimitilla rel. q. Arminii de Esio dum vixit cocherii in urbe parte ex altera sponte etc. inter se se de venerunt ad infracta pacta et conventiones, vt. Si sono convenuti il Sr Gio. maria nannini,

(1) GARNETTI A. - *La scuola dei « Pueri cantus » di S. Luigi dei francesi in Roma e i suoi principali allievi.* Torino, Bocca, 1915. (Estratto dalla Riv. Musicale Italiana, fasc. 3-4 del 1915).

(2) R. Archivio di Stato in Roma. Atti del notaio Malnardi dell'A. C., prot. 3941, c. 165.

in nome del Sr Belardino suo fratello per lo quale ha promesso de rato et mad.^a Dimitilla del q. Arminio da Jesi cocchier, che mad.^a Dimitilla da et constituisse sotto la disciplina del detto Sr. Belardino un suo figliolo chiamato per nome Alessandro per sei anni con patto et conditione che m. Belardino li impari cantare et anco componere contraponto, ritrovandosi atto il figliolo, et tra questo tempo se il figliolo guadagnerà cosa alcuna per andare a cantare se debbia repartire per metà tra di loro, ma che di questo ne sia consapevole et ple detto m. Belardino et facendo altrimenti la detta mad.^a Dimitilla have da perdere quel tanto che per quella volta li toccara per parte sua, et così similmente ogni volta che senza licenza andara a cantare in qualche luogo, et d.^a mad.^a Dimitilla promette di far continuare il sop.to Aless.^o per li sei anni, et succedendo altrimenti sia obligata di pagare per il tempo che haverà imparato a M. Belardino per detto suo figliolo a ragione d'uno scudo il mese, et quando il detto Aless.^o o da se o con consenso de sua madre tra un anno o doi o piu se volesse partire da M. Belardino per andare a cantare altrove, in tal caso sia obligata mad.^a (Dimitilla) oltre il tempo che pagara ad un scudo il mese di pagare la metà del guadagno che farra detto Aless.^o a M. Belardino, et così promette l'uno al altro et l'altro al uno amichevolmente et che mancando M. Belardino de insegnare al detto Aless.^o in tal caso la detta mad. Dimitilla sia libera et anco il figlio, et quando ciò succedesse per sodisfattione del una e l'altra parte questo si habbia a fare giudicare da doi homini dabene che se intendono della professione, quia sic actum, etc. [Era presente al contratto « d. Franciscus Theodulus, siculus, cantor in ecclesia S. Petri de Urbe » (3) il quale si faceva garante per la Domitilla].

(Fatto nell'ufficio del notaio alla presenza dei testimoni Cesare Tommasi pisano e Ruggero Ferracuti, fermano).

Ved'amo ora quali notizie biografiche sul Costantini e sul Nanino si possano ricavare dal documento.

Il fanciullo Alessandro è detto figlio del fu

(3) Francesco Todaro (non Teodoro) era un basso della Cappella Giulia dal 1580.

Erminio, da Jesi, cocchiere (4), già morto al 21 gennaio 1591, e di madonna Domitilla. Nel contratto manca il cognome, che forse a quel momento nemmeno era costituito, stante la modesta condizione della famiglia; ma non è difficile identificare il fanciullo pensando ad Alessandro Costantini, il quale nel proprio testamento, da me già rinvenuto e pubblicato (5), si affermava appunto figlio di Erminio e nato a Staffolo, comune delle Marche dipendente dal mandamento di Jesi, da cui dista meno di venti chilometri. « Costantino » era probabilmente il nome del nonno paterno e fu assunto come patronimico da Alessandro e dal fratello Fabio, ripeténdosi l'identico caso di Giovanni Pierluigi, dei fratelli Allegri e di Giacomo Carissimi, i quali appunto presero a cognome il nome di battesimo del proprio avo (6).

I fanciulli erano ammessi alle scuole musicali tra gli otto e i dieci anni d'età. La nascita di Alessandro Costantini sarebbe dunque avvenuta tra il 1581 e il 1583, e questa data concorda con quella (1580) da me indicata nel citato lavoro.

Le prime composizioni a stampa — due mottetti a otto voci — rimontano al 1614 e sono contenute in una raccolta di pezzi di più autori pubblicata dal fratello Fabio; un intero volume di sue opere uscì invece nel 1616, allorché egli era maestro ed organista in S. Giovanni dei Fiorentini.

L'istruzione musicale impartita a quei tempi comprendeva altresì l'insegnamento degli strumenti, specialmente da tastò. E Alessandro, più che cantante e compositore, emerse specialmente come organista.

Dal gennaio al settembre 1602 (all'età di circa venti anni, dunque) fu organista della basilica di S. Maria in Trastevere (7). Ma più tardi fu il successore dell'insigne Frescobaldi nella Cappella Giulia, in S. Pietro in Vaticano.

Già nel 1608 aveva ambito al posto di organista della stessa cappella lasciato vacante da Ercole Pasquini e di cui teneva provvisio-

riamente la supplenza; e qui conviene notare che della stessa cappella faceva parte, dal 1589, il fratello Fabio, prima come soprano, sotto il Palestrina, poi come tenore, restandovi fino al 1610. Al posto già tenuto dal Pasquini concorsero il Costantini e il Frescobaldi.

Il 21 luglio 1608 il capitolo vaticano elesse il ferrarese, ch'era allora a Milano: ma Alessandro non si adontò della preferenza, e continuò anzi a suonare in attesa dell'arrivo del suo competitore, e cioè fino a metà novembre di quell'anno. In seguito egli prese parte come organista aggiunto alle grandi funzioni a più cori della basilica, come ad esempio nel 1627, nel 1634, nel 1637. Alla morte del Frescobaldi (1° marzo 1643) ne ottenne finalmente il posto, che serbò fino all'ultimo giorno della sua vita, il 21 ottobre 1657.

Di Giovanni Bernardino Nanino il contratto ci rivela un ignorato dettaglio della sua vita artistica; ch'egli cioè, a quel tempo, era maestro di S. Maria ai Monti (8), e quindi predecessore di Girolamo Boschetti, il più antico maestro di quella chiesa finora noto.

Ma poco dopo, e precisamente il 1° aprile 1591, entrava in S. Luigi dei francesi, succedendo a Ruggero Giovannelli; anche il Nanino doveva essere in giovane età, se le primizie del suo ingegno rimontavano appena a tre anni prima (1588).

Il fratello Giovanni Maria, che gli fu maestro, doveva essere molto più anziano di lui, come maggiore era la sua valentia nell'arte. Egli lo assisté sempre nella sua carriera, esplicando quasi una tutela paterna, come si è visto nel presente documento. Anche durante la direzione di Gio. Bernardino a S. Luigi dei francesi, Giovanni Maria era quello che aveva l'alta direzione delle musiche straordinarie e della scuola dei putti.

ALBERTO CAMETTI.

(8) Il FELINI (Trattato nuovo delle cose meravigliose dell'Alma Città di Roma, Ivi, 1625) affermava che a S. Maria dei Monti « v'era un organo bellissimo molto adoperato per le sacre musiche che del continuo si cantavano » (p. 98).

GIULIO BAS
MILANO - Via G. Modena, 1 - MILANO
CORSI DI COMPOSIZIONE MODERNA
E NELLA TONALITÀ ANTICA
ANCHE PER CORRISPONDENZA

(4) I cocchieri erano allora tutti al servizio di famiglie copiose; ad esempio il padre degli Allegri era cocchiere del Patrià.

(5) CAMETTI - Girolamo Frescobaldi in Roma. Torino, Bocca, 1908 (Estratto dalla Riv. Mus. Italiana, fascicolo IV, 1908). Vedi a pp. 48-49.

(6) CAMETTI - Il testamento di Jacobello Pierluigi (1527) in Rivista Mus. Italiana, 1903, p. 517. — Le scuole dei « pueri cantus » citata, a p. 7. — Primo contributo per una biografia di Giacomo Carissimi. Torino, Bocca, 1917. (Estratto dall'ann. 1916, fasc. 3 della Riv. cit.).

(7) Notizia inedita anche questa, favoritami dall'amico Alessandro Gabrielli, primo soprano falsetto della cappella di S. Luigi dei francesi.

Musica e misticismo

E' stato Pier Luigi da Palestrina ad iniziare nel 1500 quel misticismo musicale che doveva, dopo vari secoli, produrre il Parsifal, il Pelléas et Mélisande, la Dama di Elze e il Martirio di S. Sebastiano.

Quella posta dal Palestrina è stata la prima pietra che doveva servire a costruire la grande Cattedrale mistica alla quale, oltre a Bach e a Franck, dovevano collaborare anche Debussy e Wagner.

Pure due oscuri precursori ebbe il misticismo musicale religioso di Palestrina: S. Ambrogio, col suo canto fermo ambrosiano, e San Gregorio Magno, col suo Antifonario, i quali trovarono veramente le basi tecniche di quella musica cristiana la quale, uscendo più tardi dalla iniziale atmosfera chiesastica dovevano generare il misticismo sensuale e, dirò così, profano di Pelléas e quello profondamente filosofico di Parsifal. Io non posso pensare senza emozione a questi lontani ed oscuri precursori che, dopo la caduta dell'Impero Romano e nell'atmosfera tragica e sanguigna delle invasioni barbariche seppero iniziare una sensibilità musicale e una tecnica assolutamente nuove, seppellendo per sempre il paganesimo e creando l'era della musica cristiana.

Il loro periodo, oscuro e incerto quant'altri mai, segna veramente la fine dell'arte antica Greco-Romana per accendere l'alba di una nuova era meravigliosa che, iniziata allora, non è ancor morta. Io spero infatti che il misticismo musicale non debba morire e che anzi seguirà nell'avvenire a tentare il genio dei musicisti futuri, non appena sarà passata questa folata di barbarismo musicale che oggi pervade l'Europa.

Il misticismo trova, secondo me, nella musica la più perfetta espressione e la musica trova nel misticismo la sua materia ideale.

Il misticismo è di per se stesso musica. Non è forse il Canticum del Sole di S. Francesco d'Assisi una musica perfetta?

Ancor prima del Palestrina noi troviamo il misticismo musicale tentare le prime forme concrete nei così detti « Misteri » (venuti di moda nel secolo XI) del più antico dei quali Le Vergini savie e le Vergini folli si conserva un manoscritto nella Biblioteca nazionale di Parigi. Attraverso i « Misteri » (e dopo un periodo di degenerazione per parte dei Flamminghi) il misticismo musicale arriva a Pier Luigi da Palestrina che, nel 1500, gli elevò un monumento imperituro. La musica del Palestrina divenne infatti ed è rimasta tuttora la fonte

alla quale si sono abbeverati tutti i più grandi musicisti mistici dell'Umanità, da Bach a César Franck e da Wagner a Claudio Debussy.

Non derivano direttamente dal Palestrina: magnifici corali della Passione di S. Matteo del Bach e il meraviglioso corale ultimo del Martirio di S. Sebastiano del Debussy?

E non sono queste pagine mistiche fra le cose più belle che la musica abbia creato nella storia dell'Umanità? Io vorrei che si ritornasse al misticismo che vedo oggi così ingiustamente trascurato e rinnegato dai modernisti. Si può infatti considerare come un compositore mistico Erik Satie? Il suo Prélude à la Porte Héroïque du Ciel e le sue estasi mistiche nelle navate di Notre-Dame de Paris non mi sembra che bastino per qualificarlo tale. Torniamo dunque al misticismo! E invece di Fox-trot e Ragtime scrivano i modernisti delle pagine mistiche, trasportandoci nelle più alte sfere spirituali, fuori della vita, nel sogno. Giacché è questo il vero campo della musica. Ma oggi non solo non si scrive più musica mistica ma persino le grandi opere mistiche del passato non sono eseguite ed è molto difficile poter ascoltare, per esempio, la Dama di Elze...

La Dama di Elze è un esempio di misticismo musicale perfetto, è tutta piena di riflessi parsi-falliani, mentre il Martirio di San Sebastiano è più nettamente palestriniano. A proposito della prima io scrivevo, nel mio libro « Il Dopo-Wagner » le seguenti parole:

« La Dama di Elze ci offre un altro esempio di questa specialissima forma d'arte, intenta solo ad esprimere il fascino di una tristezza dolce e soave. E' notevole come pagina mistica, e segna veramente il cammino percorso poi dal Debussy.

« Il poemetto di Dante Gabriele Rossetti è una fantasticheria nebulosa piena di nostalgia, di tristezza ascetica, e soprattutto di reminiscenze dantesche. Il Rossetti era un forte dantista. Il vocabolo medievale del titolo « Dama di Elze » già trasporta il lettore in una età remota e oscura. Tutto è remoto vago e oscuro in questa specie di ballata che rievoca le tele dei pittori primitivi e specie del Botticelli »

Gli uomini saranno grati un giorno a Gabriele d'Annunzio e a Claudio Debussy d'aver loro dato un'opera mistica come il martirio di S. Sebastiano. Già si levano in Francia delle voci che domandano la riesumazione di questo mirabile Mistero; speriamo che l'attesa non sarà lunga e che fra non molto la voce di S. Sebastiano intonerà il canto celeste:

« Je viens, je monte. J'ai des ailes. Tout

est blanc. Mon sang est la Manne qui blanchit le desert de Sin. Je suis la goutte, l'étré-celle et le fétu. Je suis une âme, Seigneur, une âme dans ton sein ».

E il coro dei Santi :

« Louez le Seigneur dans l'immensité de sa force. Louez le Seigneur sur le tympanon et sur l'orgue. Louez le Seigneur sur le sistre et sur la cymbale. Louez le Seigneur sur la flûte et sur la cithare. Alleluia ».

Claudio Debussy ha scritto su queste parole forse la sua più bella pagina musicale, che però, disgraziatamente, nella nervosità e nella confusione della prima rappresentazione di Parigi, non fu né eseguita bene né sentita dal pubblico e dai critici. La riesumazione di questo capolavoro s'impone ed io mi unisco a coloro che già a Parigi la domandano con singolare e sintomatica insistenza.

Per parlare esaurientemente di *Parsifal* occorrerebbero dei volumi interi: qui non potrò farne che un cenno fuggevole e dire soltanto qualcuna delle impressioni che forse non sono state ancora abbastanza divulgate.

In un interessante opuscolo dedicato a Edouard Schuré « Parsifal de Richard Wagner ou l'idée de la Rédemption » l'autrice Emille de Morsier così si esprime :

« Quelques années plus tard, vous (Edouard Schuré) nous donniez les Grands Initiés et, en lisant votre magistrale étude sur Jésus, je me demandais si cette figure du Sauveur que vous avez rendue si réelle sans rien lui ôter de sa divinité, n'est pas la seule conception de l'idée du Christ qui puisse répondre aux aspirations actuelles de l'humanité saturée de science exacte mais toujours assoiffée d'idéal.

« Le Parsifal de Richard Wagner fut pour moi la réponse affirmative triomphante, absolue à cette question. Car, Parsifal est à mes yeux l'idée du principe divin s'incarnant dans la race, le dieu en évolution dans l'homme, dont vous avez montré la plus haute réalisation en Jésus de Nazareth ».

Ecco una risposta a Max Nordau che definiva invece *Il Parsifal*: « La parodia di Cristo!... ».

Quello che colpisce in questo immortale capolavoro del misticismo musicale è la sua profonda essenza filosofica insieme a quella religiosa, ed anche la sintesi che troviamo in essa dell'idea di Cristo, delle teorie teosofiche indiane e anche delle concezioni buddistiche.

E' interessante per esempio l'idea della reincarnazione racchiusa nel personaggio di Kundry. Il cavaliere Gurnemans dice nel primo atto agli scudieri: Forse essa (Kundry) vive

oggi una vita nuova per espiare una vita anteriore ». Al secondo atto il mago Klingsor chiama Kundry con i nomi delle sue esistenze passate: Rosa d'Inferno, Erodiade, Goundryggia e finalmente Kundry.

Terribilmente profonda è la lotta fra le due coscienze di Kundry e la sua irresistibile aspirazione verso il bene, concezione teosofica che afferma il raggiungimento della perfezione a traverso molteplici vite.

La coscienza delle sue vite anteriori scoppia in Kundry nella sua confessione a Parsifal: « E' dall'eternità che ti aspetto, te, il Redentore che hai tanto tardato a venire. Oh! se tu sapessi la maledizione che, nel sonno e nella veglia, nel dolore e nella gioia, senza tregua mi perseguita a traverso l'esistenza. Io l'ho visto, Lui! (vale a dire il Cristo) ed ho riso... Allora il suo sguardo mi raggiunse. Ed ora lo cerco, di vita in vita, a incontrarlo di nuovo. Lui che ho desiderato così ardentemente lo riconosco in te ».

E l'ebrea che aveva riso vedendo il Cristo cadere sotto la sua croce è finalmente salvata, dopo varie vite di sofferenza e di errore, dalla ripulsa e dall'amore mistico di Parsifal.

Un interessante accenno buddistico l'abbiamo nell'episodio del cigno da parte di Parsifal Gurnemans rimprovera il giovane incauto, ancora nell'errore: « Tu hai potuto ucciderlo, qui nella foresta santa. Che male ti aveva fatto il cigno? Egli volava verso la sua compagna per librarsi con lei sulle acque del lago, ch'egli consacrava così per il bagno ».

E l'anima mistica di Parsifal comincia a distarsi nel sentimento di pietà pel cigno ucciso.

Ho voluto soltanto far notare in questo breve cenno la sintesi mirabile che il contenuto filosofico del Parsifal racchiude, e cioè: il Cristianesimo, la Teologia Indiana, ed il Buddismo, tre elementi che ne fanno l'opera mistica più universale che esista al mondo.

« Servire, servire! » davanti a questo grido di Kundry e di Parsifal la triste umanità di oggi (materialista, ribelle e volgare) dovrebbe riflettere per rigenerarsi.

Torniamo al misticismo, facciamo che una ondata mistica distrugga questo basso materialismo d'oggi e che l'umanità torni ad interessarsi alle grandi figure mistiche ed alle grandi opere mistiche, le sole che possano elevarla verso le più alte vette della spiritualità e portarla verso quella Redenzione morale e intellettuale verso cui tutti, come Kundry, aneliamo.

FRANCESCO SANTOLIVUO.

LUIGI DENZA

Con Luigi Denza è scomparso uno dei più tipici rappresentanti di quel ciclo di melodisti italiani che, partendo dai Campana, dai Palloni, dai Pinsuti, dai Guercia, attraverso i Rotoli, i Caracelo ecc. giunge a Francesco Paolo Tosti — morto pochi anni or sono — allo stesso Denza e infine a Mario Costa ed Enrico de Leva, tuttora viventi e vegeti. Con questi due ultimi può dirsi davvero che il ciclo sia definitivamente chiuso. Gli altri più recenti musicisti italiani, che si occupano di lirica da camera, i Pizzetti, i Respighi, gli Alfano, battono vie del tutto diverse: hanno altre origini, altre sensibilità, altre finalità artistiche: appartengono, appunto, a un altro ciclo. E ciò sia detto senza la minima intenzione di recare offesa ai musicisti citati più su dei quali nessuno vorrà non riconoscere i pregi e l'autorità. La qualità caratteristica, che in certo modo li accomuna tutti, è la facilità e scorrevolezza melodica, spesso popolare, talvolta più intima, ma sempre improntata di chiarezza e semplicità. I più antichi, i Campana, i Palloni, i Pinsuti, i Guercia sono fin troppo semplici: spesso la loro semplicità un po' troppo tenue e disadorna. Ma le canzoni di Tosti hanno sempre qualche di eletto, sia nella ideazione che nella forma; ma Costa e de Leva prescelgono degli andamenti armonici ignoti ai loro predecessori.

Ora, fra tutti questi compositori, Luigi Denza ha una fisionomia speciale. Meno raffinato e squisito di Tosti, del quale fu quasi coetaneo, possiede però una vena più abbondante, una espressione più energica. In parecchie delle sue melodie (fra tutte, basti citare *Amami!* e *Si tu m'aimais!*) si notano degli accenti drammatici di indiscutibile efficacia, i quali attestano le buone attitudini, che certo egli avrebbe avute, se in tempo si fosse risolto a coltivare qualche altro campo, più vasto di quello della musica vocale da camera.

Luigi Denza nacque a Castellammare di Stabia (presso Napoli) il 28 febbraio 1846. La sua attività artistica cominciò intorno al 1867. Appartiene a quell'epoca la melodia napoletana *T'allucorde!* su versi del suo conterraneo Bonadia, che ebbe subito una larga notorietà e fu la prima di un grande numero di melodie, sempre su parole dialettali del Bonadia, raccolte poi dal Denza in due volumi col titolo *Eco di Napoli*.

Altre melodie, su versi italiani, ebbero moltissimo successo e valsero a diffondere il suo

nome: fra esse *Giulia e Se...* che anche oggi sono ricordate. Ma la canzone che rese celebre il Denza fu la indimenticabile *Funiculi-Funiculà* scritta per la festa di Piedigrotta del 1880, in occasione dell'inaugurazione della Funicolare del Vesuvio. In pochi anni essa penetrò in ogni più lontana regione del mondo, e certo è destinata a non tramontare mai, fra i canti popolari d'Italia, così come non sono tramontati *Fenesta che lucive* e *Santa Lucia*. Ed era — ed è ancora — così diffusa la credenza che *Funiculi* fosse non già il frutto della ispirazione di un musicista, ma un'autentica espressione dell'anima popolare che, molti anni or sono, Riccardo Strauss, ancora giovanissimo, in una sua sinfonia *Aus Italien* introdusse — e deformandolo — il ritornello della famosa canzone, non dubitando che fosse *res nullius*.

Qualche anno dopo questo enorme successo, Denza cominciò i suoi pellegrinaggi all'estero: a Mosca, a Parigi, a Londra. Infine egli prese stabile dimora in quest'ultima città, dove, pur continuando a coltivare con gran fervore la composizione, si diede all'insegnamento del canto. Per alcuni anni fu anche direttore e proprietario di un istituto musicale.

Oramai il Maestro, che contava già settantasei anni compiuti, aveva quasi del tutto abbandonato le sue lezioni. Viveva sereno, circondato dall'affetto della sua cara compagna e dell'unico figliuolo. Ma non aveva mai smesso di comporre le sue piacevoli melodie. Con oltre trenta editori di Europa e di America egli aveva tuttora continui rapporti, e, fra essi, con la Casa Ricordi, alla quale lo legavano non solo ragioni di affari, ma saldi vincoli di amicizia, da circa cinquant'anni!

Chi scrive si era congedato dal Denza non più di un mese fa, lasciandolo in eccellenti condizioni di salute. Era stato accolto da lui con quella cordiale espansione alla quale si abbandonava sempre, nel rivedere i vecchi amici.

La sua morte, avvenuta improvvisamente, il 27 gennaio u. s., dopo pochi giorni di ferissima bronchite, è stata perciò un'assai dolorosa sorpresa. Ed è anche doloroso ricordare che, proprio in questi ultimi mesi, il vecchio compositore aveva ricevuto un invito ufficiale dal Sindaco della sua Castellammare (egli non aveva più riveduto la città nativa da oltre trent'anni!) per partecipare, la prossima estate, a dei solenni festeggiamenti in onore di tre illustri cittadini: il pittore Ettore Tito, il maestro Michele Esposito e Luigi Denza. E all'invito egli aveva aderito con entusiasmo...

PAN.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Nuove possibilità musicali proprie della Pianola

Il *Daily Telegraph* del 22 ottobre dava conto di un'audizione ch'ebbe luogo di recente a Londra sulle possibilità proprie della Pianola, rispetto all'arte moderna. Esse vennero dimostrate in una lettura tenuta da Mr. Edwin Evans all'*Acolian Hall* ed in uno speciale programma con musica di Strawinski, Goossens, Malipiero, Howells e Casella, eseguito da Mr. Reginald Reynold. A metà dell'audizione Mr. Goossens parlò sull'arte del comporre per pianola.

E' ovvio che tal strumento offre straordinari vantaggi. Mr. Evans sembra credere che, come i vecchi Maestri italiani distinguevano la *Toccata* dalla *Sonata*, i musicisti moderni potranno scegliere fra la musica che abbisogna dell'aiuto dell'espressione da quella che va suonata senz'espressione; ciò che la pianola può fare perfettamente.

Mr. Goossens, parlando della nuova tentazione che si offre ai compositori, disse che il maggior pericolo è quello di sovraccaricare la partitura, impiegando ad un tempo, tutti i mezzi disponibili. Ciò non darebbe buoni risultati. Non ci fu dubb'ò sull'opportunità di questa regola aurea (che va applicata con uguale ragione anche all'uso discreto dell'armonia moderna), quando s'intese la *Danza Ritmica* di Mr. Goossens; essa diede effetto superiore a quello d'ogni altro numero del programma.

Anche il *Minuetto Fantastico* di Mr. Howells fu interessante, ma diede l'impressione d'essere suonabile anche a quattro mani, oppure a due pianoforti. I pezzi di E. Malipiero furono infinitamente migliori di quelli del suo compatriota Casella i quali sembrarono eccessivi nello stile e specie nell'armonia. L'uso della Pianola venne pienamente comprovato coi due pezzi di Strawinski, i quali sarebbero stati ineseguibili per pianisti, prescindendo dal loro numero e dalla loro abilità.

L'EDUCAZIONE MUSICALE DI DOMANI

Riproduciamo integralmente questo bello ed importante scritto di E. Jacques-Dalcroze apparso nel *Ménestrel* del 21 ottobre 1921.

Con appassionato interesse e con crescente ammirazione abbiamo potuto, durante un recente soggiorno in Inghilterra, constatare gli sforzi tentati da artisti e pedagoghi inglesi, per assicurare alle giovani generazioni, dopo la guerra, nuove facilità d'educazione e più favorevoli condizioni d'esistenza. Un po' da per tutto vengono tentate ricerche che mirano a dare agli studi scolastici una più grande libertà d'azione e di pensiero, ed a preparare — grazie a un'educazione della volontà e dell'immaginazione — un più completo sviluppo delle facoltà fisiche e psichiche. Gli interessanti lavori incominciati all'Istituto G. G. Rousseau di Ginevra hanno i loro analoghi in Inghilterra, e se Spencer, l'emancipatore, tornasse al mondo, potrebb'essere fiero dei suoi compatrioti. Dal lato educativo l'Inghilterra è divenuta un paese di libertà, ed ogni progetto di riforma scolastica vi è accolto con maggiore interesse che non nei paesi latini, dove, secondo Montaigne, « le leggi della coscienza nascono, non dalla natura, ma dall'abitudine; ciascuno ha intensa venerazione per le opinioni e le abitudini approvate ed accolte attorno a sé, e non se ne stacca senza rimorso, né vi si applica senza plauso... ».

Dal punto di vista prettamente musicale, le scuole private inglesi sono in notevole progresso. Le vecchie tradizioni pedagogiche non sono più in onore che in certi grandi Istituti ufficiali. In tutti gli altri si è ricorsi a metodi nuovi, aventi per scopo di sviluppare anzitutto il senso musicale degli allievi e di familiarizzarli colle variazioni di fondo e di forma, prima di specializzarli nello studio degli strumenti, e di lanciarli a gran corsa verso la virtuosità (1).

(1) Giusto la tesi sostenuta da G. Bax nel recente Congresso di Torino.

Grazie all'amabilità del distinto ispettore generale dell'insegnamento musicale scolastico, M. J. Somerwell, abbiamo potuto assistere, in vari istituti londinesi, a lezioni di musica, che meritavano appieno il loro nome; lezioni dove gli esercizi d'imitazione non hanno che parte secondaria, dove le facoltà d'audizione sono sviluppate con sollecitudine particolarissima, e dove i saggi d'improvvisazione al pianoforte precedono gli studi pianistici propriamente detti. Così ebbimo la fortuna di sentire tutti gli allievi d'una classe di ragazzi dai 12 ai 15 anni, non preparati alla nostra visita, improvvisare, cantando ed accompagnandosi al pianoforte, delle piccole canzoni d'una forma perfetta, su temi che noi avevamo dato. L'analisi di forme classiche, minuetto, gavotta, ecc. ha parte preponderante in questa nuova maniera d'educare; e questo studio è iniziato fino dal primo anno d'insegnamento, mentre da noi non si arriva che agli ultimi corsi; ciò ch'è un evidente nonsenso. Il fatto d'interpretare al pianoforte opere di forme diverse, senza poterne penetrare lo spirito generatore, non dà all'allievo che nozioni superficiali.

Come disse Joubert: « bisogna che le idee vengano dall'anima, le parole dalle idee, e le frasi dalle parole », l'educazione deve metterci in grado di dare forma al nostro pensiero, ed ogni forma che è dettata solo dalla memoria, e non dal temperamento individuale, è una forma inferiore. Far riconoscere agli allievi se la frase suonata al pianoforte dal maestro è di Bach, di Händel, di Haydn o di Mozart, dopo aver loro indicata la differenza di carattere, di maniera d'esprimersi che distinguono quei maestri, costituisce un attraente esercizio a cui partecipano, in fine d'ogni lezione, tutti gli scolari delle classi da noi visitate; ed abbiamo notato con vera gioia l'animazione con cui i ragazzi vi partecipano, e fino a che punto erano già sviluppate le loro facoltà d'analisi.

Palaviamo poco fa di facoltà d'imitazione; esse, invece di essere coltivate col solo scopo di far riprodurre all'allievo le sfumature ed i moti insegnati dal maestro, sono, nelle nuove scuole, messe al diretto servizio degli studi d'armonia e di forma. Il maestro suona una breve frase allo scolaro, che cerca di riprodurla a memoria su un secondo pianoforte. Questo metodo (presentito da Mathis de Lussy e usato da noi già da vent'anni) è capace di « musicalizzare » il ragazzo ben altrimenti dei sistemi correnti, che sviluppano le facoltà visive e tattili più dell'orecchio, che pure è indispensabile al musicista.

Gli studi d'improvvisazione (quando sono fondati sul senso della quadratura e dell'equilibrio delle frasi, e su quello dell'incatenamento armonico) preparano naturalmente gli allievi a comprendere e ad analizzare le opere musicali, e li mette in grado di considerare e di risentir la musica come un linguaggio e come un mezzo d'espressione naturale.

Anatole France, a cui si domandava d'indicare la miglior grammatica francese, dichiarò — si dice — che l'improvvisazione orale frequente, sorvegliata da un maestro che sappia esigere l'equilibrio dei periodi e l'esattezza dei termini, costituisce un mezzo d'istruzione molto superiore allo stato raggiunto dalla più ingegnosa grammatica. Lo stesso è per la musica. Ma, bene inteso, non bisogna confondere gli esercizi d'improvvisazione da noi preconizzati (composizione rapida secondo le leggi della forma, del ritmo, dell'armonia) colle amorphe divagazioni sonore, senza condotta né sviluppo, colle quali giovani sentimentali, vecchi od efebi si diletano ad esprimere il disordine delle loro idee. Ogni educazione, fisica, morale, artistica, politica o religiosa, deve avere per base il culto dell'ordine, delle proporzioni, dell'equilibrio e dello stile. Ma non è con un semplice insegnamento teorico che si può far sviluppare nei futuri musicisti il desiderio del bello, la coscienza di sé, la volontà d'agire, la potenza costruttiva. E' più importante dare ai giovani artisti una direzione generale dello spirito, che non provocare i loro progressi moltiplicando i mezzi d'espressione senza legame né ordine, con esperienze non fondate sullo scambio di sensazioni e di sentimenti. Risvegliare lo spirito è bene, ma risvegliare il temperamento artistico, mettendolo sotto il controllo dello spirito, è anche meglio.

Non bastano programmi d'insegnamento copiosi e gran numero di professori di talento e di fama! Bisogna che in una scuola di musica, come in ogni altra, regnino la costante preoccupazione di creare negli allievi una vita artistica e morale interiore; e la volontà di sviluppare, non solo le loro facoltà musicali, ma anche le qualità di giudizio, di disciplina, di rettitudine, di solidarietà, d'iniziativa e di perseveranza, senza le quali anche il musicista meglio dotato ed esercitato, non sarà mai altro che un individuo senza valore, incapace di dirigersi nella vita e di contribuire allo sviluppo della razza.

DIFFONDETE

MUSICA D'OGGI

Gli inizi della carriera artistica di Massenet

C'è chi immagina che i maestri arrivati alla gloria ed alla fortuna vi siano stati portati dalla protezione o dal favore di qualcuno, evitando gli scogli degli inizi, che talvolta, invece, si prolungano...., come per esempio per Antonio Bruckner, fino ai 60 anni. Niente di più lontano dalla realtà. Esistono, sì, uomini che sanno navigare così bene nelle acque della vita da ottenere fama prima di tanti altri, ma nel maggior numero dei casi la celebrità è conquistata a prezzo di fatiche e di dolori.

Comoedia del 19 dicembre 1921 ricordava l'accoglienza incontrata dai primi lavori di Massenet: tornato da Roma, dov'era stato « grand Prix » a Villa Medici, il giovane maestro andò da Padeloup, un direttore di concerti ben disposto per i giovani, e gli portò il manoscritto della sua *Maria Maddalena*. Entrò coraggiosamente colla partitura sotto il braccio, nel mezzanino che occupava il direttore d'orchestra, e gli spiegò quel che voleva.

Padeloup, poco di buon garbo, gli indica un pianoforte e dice: « Vediamo, e il più brevemente possibile ».

Nel caminetto fumava un ceppo che non voleva ardere, e Padeloup si alzava continuamente per aprire e chiudere la finestra, mentre Massenet, ora sudando ed ora gelando, finiva di dipingere le angosce del Golgota.

« E' terminato? » chiese Padeloup. « Sì », risponde Massenet oppresso. « E che volete ch'io ne faccia? » « Ma... non potreste eseguirlo, per esempio, il Venerdì Santo? » « Suonar di questa roba? », — risponde Padeloup sogghignando. — « Ma, caro signore, come posso presentare al mio pubblico un lavoro in cui, parlando di Cristo, si dice: Sento i suoi passi? Andiamo, pensateci. I passi di Cristo non si sentono. E' assurdo, semplicemente assurdo ». E congedò l'infelice autore ripetendo: « Sento i suoi passi! sento i suoi passi! ». Massenet in quel momento aveva le lacrime agli occhi. Soltanto in seguito raccontava l'episodio ridendo. Ma non doveva egli forse avere altri ingrati incontri nella sua carriera?

M. Vaucorbell, direttore dell'Opéra, rifiutò l'*Erodiade* perchè trovò l'opera « incendiaria ». M. Carvalho, direttore dell'Opéra Comique, rifiutando *Werther*, disse che « l'eroe impiegava troppo tempo a morire ».

Per fortuna simili miserie non valsero a scoraggiare un artista della forza d'animo e dello spirito di Massenet. Ed in generale si può affermare che la sorte dei compositori di-

pende dal complesso delle qualità d'animo e di mente di cui essi sono dotati, a fianco, beninteso, delle loro facoltà propriamente artistiche.

AUTOGRAFI DI ROSSINI

Mr. Michard Northcott comperava poco tempo fa una collezione d'un migliaio di lettere indirizzate a Michele Costa, tra le quali una quarantina autografe di Rossini. Il *Daily Telegraph* del 3 settembre, pubblicando tale notizia, dava anche la traduzione d'una di queste lettere, inedita, e che si riferiva ad un fatto tutt'altro che musicale e di sapore... gastronomico. Il Costa, figlioccio del Maestro, gli aveva mandato dall'Inghilterra un certo formaggio: ecco la risposta di ringraziamento:

Parigi, 28 maggio 1866.

Caro figlio,

Il formaggio che m'hai mandato vale un Bach, un Händel, un Cimarosa, persino un vecchio pesarese come me! Ho ritardato a ringraziartene perchè volevo conoscere il pieno valore del generoso dono. E per tre giorni consecutivi ne mangiai, bagnandolo coi migliori vini della mia cantina, con Xerès, Madera ed Alicante; ti giuro di non aver mai gustato cibo migliore del tuo Chedor chese (sic) (sia maledetta l'ortografia inglese!). Ricevi dunque il più affettuoso abbraccio d'uno che sarà lieto di dirti sempre, con viva gratitudine, il più tenero dei padri.

G. ROSSINI.

P. S. Ricordami alla mia adorabile Adeline Patti.

Naturalmente il testo che diamo qui è ritradotto dall'inglese.

MUSICA VOCALE DA CAMERA con accompagnamento di Pianoforte

A. RUBINO	
117649 - <i>Il soldato fucilato. Storia commovente. Versi di Gandolin</i> - S. o Ms. o T. o Br.	L. 4,-
A. SAVASTA	
<i>Tre Liriche. Poese di G. Pascoli S. o T.</i>	
118013 - <i>La mia sera</i>	5,-
118014 - <i>Ultimo canto</i>	4,-
118015 - <i>Con gli angeli</i>	4,-
V. TOMMASINI	
118297 - <i>Lungi, lungi. Melodia. Poesia di G. Carducci. S. o T.</i>	5,-
118297 - <i>Lungi, lungi. Melodia. Poesia di Carducci. S. o T.</i>	5,-
(Nel prezzo è compreso l'aumento).	

EDIZIONI RICORDI

Un giudizio sul "Te Deum", di Verdi

In uno degli ultimi *Signale für die Musikalische Welt*, il prof. Max Chop rendeva conto d'un concerto dato a Berlino, in cui il coro di Bruno Kittel eseguì lo *Stabat Mater* di A. Dvorak e il *Te Deum* di Verdi. Dopo aver detto che del primo di questi due lavori solo appena una terza parte può ritenersi ben riuscita, e dopo aver notate le difficoltà presentate dal testo, a meno che l'autore non facesse « come Rossini, che compose tirando avanti senza troppo preoccuparsi delle parole » (1), aggiunge: « Come confortante chiusa venne il *Te Deum* di G. Verdi, tolto dai « Quattro Pezzi sacri », che il Maestro di Sant'Agata creò ottanta-cinque, e che vennero eseguiti due anni prima della sua morte, a Torino nel 1899.

« Che pienezza di pensiero! che ricchezza di colore! che forza e che passione! La giubilante entrata « Sanctus Deus » è da sola una rivelazione, che sta immediatamente vicina al « Es werde Licht » (Sia la luce) nella *Creazione* di Haydn. Chi, come Verdi, conserva la propria gioventù fino all'estrema vecchiaia, è di fatto un essere benedetto, segnato da Dio. A 75 anni ci donò l'*Otello* tutto incandescente di passione, ad 80 l'aureo *Falstaff* giovanilmente umoristico, ad 85 i *Quattro Pezzi sacri*, col *Te Deum* quale punto culminante. Un miracolo dopo l'altro! Il lavoro riuscì bello e pieno di sonorità. Trasportato dallo slancio degli esecutori, il più schietto entusiasmo si comunicò anche al pubblico ».

Un organo secondo Michele Praetorius

Negli ultimi decenni si è fatto molto per la restituzione storica della musica antica, ma limitandosi quasi sempre a riprodurre il quadro formale delle note sulla base dei mezzi odierni di sonorità strumentale. Una delle soddisfacenti soluzioni ottenute nel campo della ricerca dell'effettivo valore sonoro, quindi artistico e realmente storico, delle opere antiche fu la recente costruzione d'un organo fatta a Friburgo (Germania) all'Istituto Scientifico dell'Università, secondo le esatte indicazioni di Praetorius, morto nel 1621.

« Il tipo di sonorità ideato da lui è tutt'altro di quello di G. S. Bach. Invece dell'unificazione dei timbri dell'organo di Bach-Silbermann, Praetorius tende alla loro molteplicità, alla chiara diversità di forti, schietti colori, di tinte fondamentali e non d'effetti di miscuglio. Tale concetto presiedeva allora anche

alla registrazione, per cui non si usavano mai due registri simili.

« La costruzione dell'organo ebbe luogo sulla base del secondo dei sei progetti dati da Praetorius nel II. volume del suo *Syntagma musicum* del 1619, e fu eseguita, per cura del Dr. Gurlitt, coll'aiuto delle norme e dei disegni dati nel volume citato, per i singoli registri, con descrizioni di carattere dei vari timbri presi a sè ed in rapporto cogli altri del tempo. Si consultarono quindi le diverse fonti, non escluse le collezioni ed i musei musicali, e si misero a profitto, pel lato meccanico ed industriale, i migliori sistemi attuali; p. es. la meccanica è pneumatica.

« Al collaudo, il Dr. Müller-Plattau di Friburgo eseguì pezzi di Praetorius e di S. Scheidt, ed il prof. Hasse di Tübingen una *Toccata* di G. Muffat. L'effetto fu di novità, di sorpresa, quanto mai adatto a far sentire ai musicisti d'oggi che la musica dei vecchi Maestri non è solo uno stadio imperfetto di quella odierna, ma contiene e risveglia una somma di sensazioni personali, che possono servirci di modello... ».

Oscar Walker, che costruì il singolare strumento con visione scientifica, amore, e perizia, venne nominato Dottore « honoris causa ». Il prof. C. Straube, ch'ebbe l'alta direzione dell'avvenimento storico e musicale a un tempo, manifestò l'intento di rivedere la registrazione delle due edizioni d'opera dei vecchi maestri dell'organo, così da intonarle con tutto il complesso degli effetti sonori, che ora soltanto si rivelarono ai nostri orecchi!

Così il Dr. Hermann Erpf, nella « *Neue Musik-Zeitung* » di Stuttgart.

Alcuni vecchi associati non hanno ancora rimesso l'importo pel 1922 pur trattenendosi i fascicoli che, per dovere di cortesia, abbiamo seguitato a spedire.

Avvertiamo che dopo questo numero sospendiamo l'invio della rassegna a tutti coloro che non saranno in regola con l'abbonamento.

ITALIA

Rivista Musicale Italiana. - Torino, dicembre 1921.

V. FEDELI. - *La musicalità di Dante*.

In questa conferenza, tenuta all'Università popolare di Novara, l'A. ritorna sull'argomento già trattato nel Pianoforte di settembre (vedi pag. 284 del nostro fasc. di ottobre 1921), e studia accuratamente il numero della poesia dantesca. Il quale è così diverso dalla musica propriamente detta, che l'A. spiega a pag. 303, come, appunto per la perfetta musicalità (o meglio numerosità), Dante sia immutabile, se non in teoria, certo in pratica. Si considera pure la cultura musicale e l'ambiente del tempo.

F. VATTIELLI. - *Canzonieri musicali del '500*.

In questa seconda ed ultima parte (vedi pag. 314 del nostro fasc. di novembre p. p.) l'A. esamina i tre libri di *Villotte del fore alla Padovana* di Filippo Azziolo, riproducendone alcune, e mettendo in vista le melodie popolari che conengono, e si presentano soltanto armonizzate a più voci.

H. GIRAUD. - *Il ne s'agit pas de cela*.

Replica all'articolo di A. Della Corte (ch'è una replica a sua volta) sull'estetica musicale di Meta-stasio.

G. CESARI. - *La leggenda di Sakuntala di Franco Alfano*.

Studio critico dove l'A. scorge, sì, un fondamentale contrasto fra la natura del dramma ed il temperamento del musicista; ma riconosce pregi non comuni all'opera di recente consacrata dal suffragio del pubblico.

R. GIANI. - *Note marginali agli « Intermezzi Critici » di Ildebrando Pizzetti*.

Commenti, ora di riserva, ora d'adesione alle parole del Pizzetti, sempre su base oggettiva e con rispetto, talvolta anzi qual con ammirazione, per maestro di Firenze.

J. MARNOLD. - *Nature et évolution de l'art musical*.

Continuando il suo studio, l'A. considera gli intervalli nella loro nomenclatura e nella loro realtà acustica.

II Pianoforte. - Torino, gennaio 1922.

G. D'ANNUNZIO. - *Dal « Ritratto di Luisa Baccara »*.

Colla sua prosa tutta immagini, citazioni, sonorità, il poeta esalta la pianista veneziana.

I. PIZZETTI. - *« L'infezione musicale ottocentesca »*

Nel numero di dicembre della stessa rivista (vedi pag. 16 del nostro fasc. di gennaio) G. P. Malipiero scriveva sul Conservatorio. I. Pizzetti ora pubblica una lettera aperta, non tanto contro le idee di riforma espresse da Malipiero, bensì contro i suoi giudizi sul melodramma in genere e sull'arte del secolo XIX. Nel fascicolo di febbraio il Pianoforte darà la replica di Malipiero a questa lettera aperta, che invero dà un grande senso d'altezza e di nobiltà d'arte.

L. PERRACHIO. - *Musicisti contemporanei - Franco Alfano. (Con ritratto)*.

Il senso ed il concetto espresso sul giovane maestro è forse racchiuso in queste parole: « poeta del dolore... poeta del dolore e della passione: che è la sua vera natura ».

A. ZERBINI. - *Motivi didattici in sordina*.

L'A. invoca lo sviluppo del tocco pianistico fino dagli inizi dello studio, e della sensibilità estetica per mezzo di esempi eseguiti dal maestro.

II Convegno. - Milano, novembre - dicembre 1921.

G. BASTIANELLI. - *Musicisti del tempo presente: Riccardo Zandonai*.

Lo Zandonai « possiede un dono che sempre meno è impartito agli uomini dalla natura: quel che si chiama il senso del teatro... », e dopo aver parlato delle tendenze modernizzanti strausiani e debussiane di qualcuna delle sue opere, dice: « Oggi... Zandonai stesso, con la *Via delle Finestre*, ha voluto (e me lo attestava personalmente a voce) dire un basta a tutte le pretese moderne ». Per l'A. egli è « l'operaia italiano per eccellenza... la sua vera novità è nella vocalità, è nella spontaneità melodica... ».

La Critica Musicale. - Firenze, dicembre 1921.

G. M. GATTI. - *Il Congresso di Musica di Torino. Impressioni e considerazioni di un congressista*.

Le note vicende del congresso hanno convinto l'A. che i primi ad aver bisogno di innalzare il livello del proprio mondo musicale sono i musicisti, non esclusi quelli che vorrebbero guidare il pubblico ed i propri confratelli. Non sono tanto le conoscenze che vanno perfezionate, quanto lo spirito. Il musicista sia artista alto e puro, ed il pubblico presto o tardi lo seguirà.

A. BONAVENTURA. - *L'ordinamento scolastico musicale in Italia. Il Liceo Musicale di S. Cecilia di Roma*.

Notizie storiche fino alla statizzazione avvenuta colla legge del 6 luglio 1912.

G. RADICIOTTI. - *Aggiunte e correzioni ai dizionari dei musicisti*.

Si parla di Francesco, Andrea e Pasquale-Antonio Basili.

E. VATTIELLI. - *Angelo Mariani*.

Profilo in occasione del centenario dalla nascita del grande direttore d'orchestra, che così efficacemente influì sull'arte italiana del suo tempo e sul diffondersi tra noi della musica wagneriana.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 2 dicembre 1921.

G. OREFICE. - *Luigi Mancinelli « Direttore »*. Ampio profilo estratto dal volume di recente pubblicazione col tipi della Casa editrice « Ausonia » di Roma.

O. ANDOLFI. - *Musica Antica*.

Poiché parecchie iniziative s'annunciano dirette a rimettere in luce musiche italiane antiche, l'A. raccomanda di pubblicare solo quelle che hanno un valore significativo. « Sarebbe terribile se per pescare qualche altro corallo noi volessimo rigettare sulla riva tutto il fondo di un mare! »

9 dicembre 1921.

S. A. LUCIANI. - *Il dramma mimico-musicale*.

Rapido sguardo sull'evoluzione della danza mimica in rapporto al suo contenuto poetico, alla mimica ed alla musica, dall'arte greca ai nostri giorni. Pel medioevo l'A. non deve certo conoscere gli scritti di Louis Gougaud e di Henri Villard sulla Danza Vurgica, che adesso venne riesumata e ripresentata

modernamente, con vivo successo, in Francia da Robert Montfort e Mad. Ronsay.

V. ZABUGHIN. - *Le Università italiane nuovi centri irradiatori di gusto e di cultura musicale*.

L'A., che è l'anima dell'antivissimo Gruppo Universitario (G. U. M.) Musicale romano, spiega come sia riuscito a creare gruppi analoghi a Bologna a Padova ed a Torino; ciò che fa sperare in una crescente irradiazione di questo bel movimento giovanile.

16-23 dicembre 1921.

T. MANTOVANI. - *Angelo Mariani e la rinovazione delle orchestre italiane*.

Estratto dalla biografia di recente pubblicazione presso la Casa Editrice « Ausonia » di Roma.

V. ZABUGHIN. - *Da Wagner a Busoni*.

Considerazioni sulle idee di Busoni sul teatro musicale. Pel grande pianista non esiste né musica da chiesa, né musica da teatro, né musica da camera. Qualunque musica può essere richiesta a teatro dalle vicende del dramma, sebbene non qualunque sorta di dramma debba venir musicato.

L'Arte Pianistica. - Napoli, 31 dicembre 1921.

A. L. - *Alfonso Falconi*. - Breve profilo necrologico con ritratto.

A. LONGO. - *Schumanniana*. - Analisi delle *Novellette*.

A. LONGO. - *Una lettera del Maestro Lorenzoni*.

Strascico polemico del Congresso di Torino, e vivamente speriamo non abbia altro seguito. Non parliamo di regionalismi che sarebbero stolti, ma neppure le diversità di tendenze possono e devono dividere uomini che mirano ad un ideale medesimo: la Musica, che tutti amiamo e vogliamo servire con perfetta fedeltà, ed è una ed eterna.

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, dicembre 1921.

Tutto il fascicolo è dedicato a *Le Ballet au XIX siècle* ed è arricchito di disegni originali.

M. PINCHERLE. - *La Musique au Congrès d'Histoire de l'Art. Paris, 26 septembre - 5 octobre 1921*.

Fra gli Studi di Testi musicali si accenna alla comunicazione letta da André Pirro a nome di Giulio Bas, che trovò in un codice di Montecassino una *Deplozazione sulla Morte*, di Ockeghen, nota finora solo per un manoscritto di Digione, che la attribuiva a Binchois. Ciò convalida l'ipotesi che Ockeghen sia allievo di Binchois.

P. VALERY. - *L'âme et la danse*.

Dialogo fra Socrate, il medico Eritimaco, Fedro e la danzatrice Atike sulla Danza rispetto alla vita « fatta di verità e di menzogna » che si combattono sempre senza concluder mai. « Non è essa quel moto misterioso che, pel giro di tutto quanto avviene, mi trasforma di continuo in me stesso? e mi riconduce pronto a quello stesso Socrate perché lo ritrovi, ed immaginandomi di riconoscerlo, lo sia? »

E. DEGAS. - *La Danseuse*. - Versi e disegni a sanguigna.

A. SUARES. - *Danse & Musique*.

« Il ballo è la forma suprema della metafisica; ma non quello animale: « le cinéma des riches », bensì

quello « dove mimica e danza, al posto loro, diano un contributo di plastica e di ritmo alla musica ed al poema, dando luogo così alla più bella ed alla più ricca fra le opere d'arte ».

E. VUILLERMOZ. - *Le ballet moderne*.

Come in altri campi, anche nella danza s'incomincia a vedere come la così detta rivoluzione, venuta dalla Russia, finisce per mettere in giusto risalto il valore della tradizione; ma di quella intesa con intelligenza, che si adatta al mutare dei tempi, arricchendosi e ringiovanendosi di continuo.

A. LAVINSON. - *Théophile Gautier et le Ballet Romantique*.

Sguardo attraverso all'azione del grande letterato quale autore e quale critico teatrale, nei suoi successivi entusiasmi per Maria Taglioli, Fanny Elssler, e Carlotta Grisi; con riproduzioni di ritratti e gruppi scenici del tempo.

A. D. DE SÉGONZAC et G. GABORY. - *Zambelli*. Del primo sono schizzi assai sintetici ma di rara intuizione, del secondo una poesia interposta, in onore della grande danzatrice.

H. PRUNIÈRES. - *Salvatore Viganò*.

Interessante studio su questo coreografo e musicista d'un secolo fa, « che Stendhal stimava quanto Napoleone, Monti, Canova e Rossini, ch'egli uguagliava a Shakespeare, ed è ora del tutto dimenticato ». « L'unione perfetta della pantomima e della danza in un'azione drammatica rimata dalla musica, è l'ideale verso cui tendono, più o meno scientemente, tutti i coreografi moderni. Quest'unione Salvatore Viganò aveva saputo realizzarla più d'un secolo fa... Quando morì, nel 1821, « Milano gli fece solenni esequie, e tutti i poeti d'Italia gli composero commoventi epitaffi ». — Lo studio è accompagnato da riproduzioni di ritratti, di scene e d'autografi; mentre l'appendice musicale della rivista dà un'aria tratta dal ballo « Dédalo » rappresentato alla Scala nel 1813.

V. DU BLED. - *Le Ballet de l'Opéra*.

Notizie sull'organizzazione del corpo di ballo all'Opéra di Parigi, sulle vicende dell'arte della danza dal secolo XIX in poi, sulla cultura e la mentalità delle ballerine, ecc.

A. COEUREY. - *Wagner et le Ballet*.

Wagner esecrava il ballo, sia da solo, e sia come elemento del melodramma; ma le più acute giustificazioni che dà il grande Maestro non bastano ad evitare che si giudichino veri elementi coreografici la scena del Monte di Venere in *Tannhäuser*, quella delle ragazze-fiori nel *Parsifal*, ecc. È vero che Wagner concepiva la danza come una forma d'azione espressiva; ma tale concetto, su cui insistere ne' suoi scritti, non era proprio suo: « Berlioz e Lesueur conoscevano la pantomima ipocritica, una specie di stretta rispondenza fra la musica e l'azione, dove l'orchestra dà suono al gesto, che diviene canto ».

B. DE SCHLOEZER. - *Psychologie et Danse*.

Considerazioni sulla danza classica.

— *Quelques lettres inédites de célébrités chorégraphiques*.

Ve ne ha una di Gaetano Vestris, due di M. Gardel, e due di Maria Taglioli, con riproduzioni delle firme autografe di M. Taglioli, Fanny Cerrito e Fanny Elssler.

A. LEVINSON. - *Une dernière étape des « Ballets Russes » - La Belle au bois dormant*.

Riscontro della prima esecuzione a Londra di questo ballo con musica di Ciaikovski e coreografia di Marius Petipa.

Le Courier Musical. - Parigi, 15 novembre 1921.

H. MIRANDE. - *Les deux versions d'Orphée*.

Notizie storiche e considerazioni estetiche suggerite dal confronto tra le due versioni dell'Orfeo di Gluck, una con Orfeo contralto, l'altra col tenore.

G. BERNARD. - *La « Tête de Turc » en Musique*.

C'è sempre un artista, ed un gruppo, che attira i fulmini della critica, così che diventa di moda dirne male; passato poi il quarto d'ora ci si accorge che sarebbe stato meglio giudicar serenamente, ed il valore delle opere d'arte finisce per farsi riconoscere. L'A. senza di vincere i pregiudizi correnti contro alcuni maestri, come G. Puccini, M. Auber, A. Thomas, G. Meyerbeer, Borodine; ed incomincia da Puccini. Lo scritto continua.

L. FLEURY. - *La Bienfaisance et les Artistes*.

Considerazioni sulla collaborazione dei musicisti nei concerti di beneficenza, dove gli artisti, sotto titolo di « farsi conoscere », finiscono per essere i più larghi, se non quasi i soli, tra i benefattori.

A. FEBVRE-LONGERAY. - *Les nouveaux instruments à corde de Léo Sif*.

Resoconto dell'audizione nello studio del gruppo « Art et Action » con sei nuovi strumenti a corda, che uniti ai quattro esistenti formano un'unica massa sonora, ricca ed estensissima, con sonorità, pare, di notevole bellezza.

1 dicembre 1921.

C. BOUVET. - *Petits mémoires du Clavecin*.

Studio sulla storia del clavicembalo, nel quale s'rivendica alla Francia la priorità nell'invenzione del Pianoforte, cioè nell'uso dei martelli. Fino dal 1700 Jean Marius aveva incominciato ad usare martelli nel clavicembalo, benché in maniera imperfetta, e combinata col salterelli. Lo scritto continua nel fascicolo seguente, senza che vi compaia mai il nome di Bartolomeo Cristofori!

G. BERNARD. - *La « Tête de Turc » en musique*.

Seguito dell'articolo iniziato nel secondo fascicolo di novembre 1921. Qui si parla di Auber e di Puccini, dicendo cose vere e raramente confessate. Ne ripareremo. Nel fascicolo seguente si discorre di Mendelssohn e di Meyerbeer.

15 dicembre.

C. TENROC. - *« Dans l'Ombre de la Cathédrale », drame lyrique, poème de MM. Maurice Léna et Henry Ferrare; musique de M. Georges Hœ*.

Si fanno serie riserve sul libretto, che trasporterebbe inopportuno sulla scena visioni che non urtano nel romanzo da cui è tratto il dramma. La musica riconferma le qualità tecniche e di nobiltà di stile gli note del compositore, senza arrivare a superare gli scogli recati dal libretto.

« Dame Libellule », ballet-pantomime de M. Georges Lemerre; musique de M. Blair Fairchild. (Ed. Ricordi).

« Dopo il dramma, il ballo ci parve un raggio di sole, una visione primaverile di gradevole sapore, un divertimento colorito con un seducente aquarello, messo in luce con tatto perfetto ».

Le Ménestrel. - Parigi, 25 novembre 1921.

L. LALOY. - *La restauration du Chant Grégorien*.

Fino dal 25 aprile 1904 Pio X aveva ordinato la preparazione dell'Edizione Vaticana di canto Gregoriano, ma un'aspra lotta condotta contro i Benedettini di Solesmes (incaricati della redazione) aveva condotto all'imperfetta riuscita dell'edizione stessa ed alla sua fredda accoglienza. A Parigi i nemici di Solesmes erano al potere. Il card. Dubois, nuovo arcivescovo di Parigi, ha ora prescritto l'uso del libro e del metodo di Solesmes.

2 dicembre 1921.

C. KOEHLIN. - *Le Public et les Programmes de Concerts*.

L'A. tratta a fondo il problema dello stato d'animo degli uditori davanti a lavori moderni intesi nella sostanza e spesso inattesi nella forma d'espressione, spiegando la necessità d'uno sforzo e d'una vera collaborazione da parte del pubblico. Chiude invocando qualche aiuto col quale i ricchi possano dare ai concerti la desiderabile indipendenza dal duro problema finanziario.

9 dicembre 1921.

C. KOEHLIN. - *La Musique et la Société*.

Interessante scritto dove l'A. illustra la parte che può avere la musica nell'educazione morale e spirituale, non già perché l'arte possa avere un compito direttamente educativo, ma perché, perfezionando il nostro gusto del bene, ci dà una coscienza più alta ed un ideale superiore.

R. LAPARRA. - *« Dans l'Ombre de la Cathédrale », drame lyrique en 3 actes, tiré du roman de Blasco Ibañez par M. Léna et Henry Ferrare, musique de Georges Hœ*.

L'A., uno spagnolo, sente tutta l'efficacia del dramma che si svolge nella magnifica cattedrale di Toledo, e malgrado certi ritocchi fatti all'azione originale, apprezza il libretto fondato dal contrasto fra il missionarismo e la concupiscenza dei beni terreni. Per la musica poi esprime viva ammirazione, che spera venga condivisa anche dal pubblico, quando sarà potuto entrare a pieno nello spirito dell'opera.

R. BRUNEL. - *Georges Hœ et « Dans l'Ombre de la Cathédrale »*.

Elogio illustrativo dell'arte di G. Hœ nel trattato il libretto del melodramma recentemente rappresentato con vivo successo all'Opéra Comique di Parigi.

23 dicembre 1921.

C. KOEHLIN. - *L'éducation musicale de la Nation*.

Facendo seguito agli articoli dei fascicoli precedenti, il dono A. invoca un'intensa diffusione della musica nell'infanzia (secondo i sistemi sperimentati da M. André Gedalge e che diedero ottimi frutti), fra i ragazzi adolescenti per mezzo di concerti scolastici, e tra gli adulti con esecuzioni universitarie e popolari: già provate, tanto con studenti, quanto con operai.

Revue Grégorienne. - Tournai, novembre-dicembre 1921.

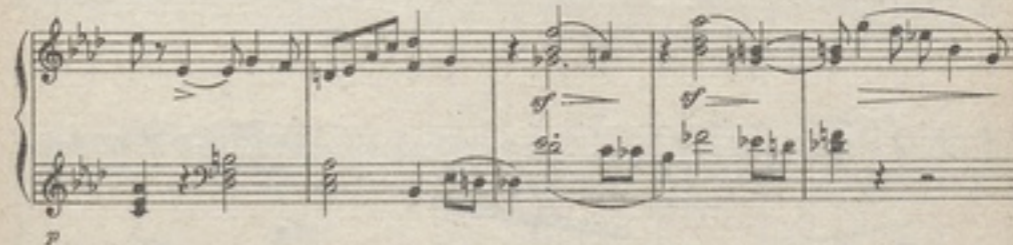
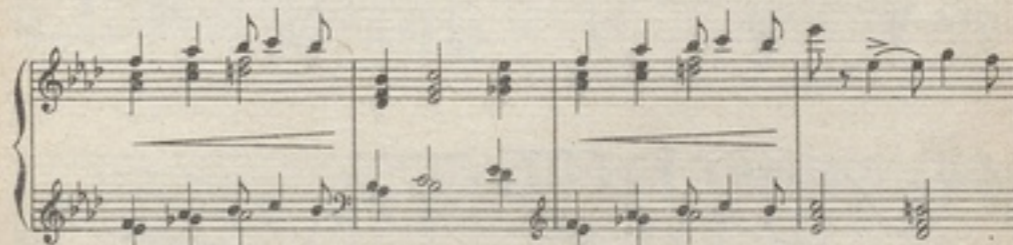
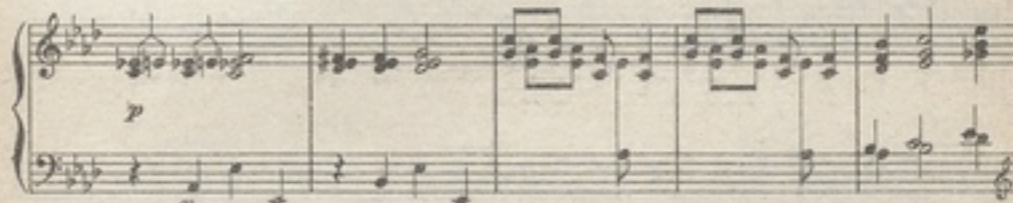
F. CABROL. - *L'Offertoire de la Messe des Morts*.

Fine dello studio con osservazioni sull'andamento melodico e ritmico del canto.

LA MORTE PROFUMATA

Ezio Carabella

Quasi fox trot



Proprietà riservata.

First system of music on the left page, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is marked with a piano (*p*) dynamic.

Second system of music on the left page, continuing the piece with a grand staff.

Third system of music on the left page, continuing the piece with a grand staff.

Fourth system of music on the left page, featuring a grand staff. The music is marked with a forte (*f*) dynamic and the instruction *sentito*. A fermata is placed over the final measure.

Fifth system of music on the left page, featuring a grand staff. The music is marked with a piano (*p*) dynamic.

First system of music on the right page, featuring a grand staff with a complex melodic line in the treble clef.

Second system of music on the right page, featuring a grand staff. The music is marked with a *rit.* (ritardando) instruction.

Third system of music on the right page, featuring a grand staff. The music is marked with a *Po cresc.* (poco crescendo) instruction.

Fourth system of music on the right page, featuring a grand staff.

Fifth system of music on the right page, featuring a grand staff. The music is marked with a piano (*p*) dynamic.



Società Nazionale del "Grammofono"

LISTINO GENNAIO 1922

Nuovi Dischi Celebrità • etichetta rossa.

MARCELLO JOURNET • basso.

- L. 40 - S-1914 La Favorita (Donizetti) *Splendon più belle in Ciel le stelle*, con coro.
- L. 30 - R-1915 Bohème (Puccini) *Vecchia zimarra* - quad. IV.
- L. 40 - S-1916 Il Trovatore (Verdi) *Abbieta zingara*.

EMMA DESTINNOVA • soprano.

- L. 40 - S-1804 La Gioconda (Ponchielli) *Suicidio!* - A. IV.
- L. 40 - S-1806 Un ballo in maschera (Verdi) *Morrò, ma prima in grazia*.

Nuovi Dischi Doppi • etichetta verde.

CANZONI

- L. 22 - R-6637 Apaches (D. Rulli) Canz. ital. - De Mary, sopr.
- L. 22 - R-6639 Ciondolo d'oro (P. Guglielmotti) - C. Pessina, ten.
- L. 22 - R-6639 Chitarra malinconica (N. N.) Canz. nap. - S. Papaccio, ten.
- L. 22 - R-6641 Soldato ignoto (Mario) Canz. patr. ital. - C. Pessina, ten.
- L. 22 - R-6641 L'amore grigio verde (Christiné) Canz. ital. - De Mary, sopr.
- L. 22 - R-6641 Povera mamma (Giuliani) Canz. dramm. ital. - T. Darcè, sopr.
- L. 22 - R-6643 Nel paese del Zulù (Ripp) Canz. ital. - De Mary, sopr.
- L. 22 - R-6643 La canzone del Senegal (Rusconi) Canz. ital. - idem.

DANZE MODERNE

- L. 22 - R-8133 If you could carè (Darewsky) Valzer medley - Orch. Smith.
- L. 22 - R-8133 Happy (Frey) One-step - idem.
- L. 22 - R-8961 Beautiful Hawaii (Earl) Valzer - Chitarre Hawajane.
- L. 22 - R-8961 Hawaiian twilight (Vandersloot e Sherwood) fox-trot-trio, Hawaiian.
- L. 22 - R-8399 Billets Doux (Yvain) fox-trot - Orchestra del «Grammofono».
- L. 22 - R-8399 Sudan (L. Pollack) idem.
- L. 22 - R-8103 S. M. el Schottisch (Font) Schottisch Spagnolo - Orch. Tziganes.
- L. 22 - R-8103 Oh mei oh my! (Ioumans) Medl. fox-trot (gran successo).
- L. 22 - R-8105 Avec le sourire (Yvain) fox-trot - Orch. del «Grammofono».
- L. 22 - R-8105 Buddha (Rose e Pollack) fox-trot - Orch. Tziganes Planas.
- L. 22 - R-8107 Circulation (Darewsky) Valzer - Queen's Dance Orchestra.
- L. 22 - R-8107 Gossiping fox-trot idem.
- L. 33 - S-8102 Sally (Kern) Medley fox-trot - Orchestra Smith.
- L. 33 - S-8102 La Poupée animée (Linde) Schott. Spagn. - Mayfair Dance Orch.
- L. 33 - S-8204 Calicoco (Frey) fox-trot - Mayfair Orchestra.
- L. 33 - S-8204 Money Blues (Frey) fox-trot idem.



LA VOCE DEL PADRONE

IN VENDITA IN TUTTO IL REGNO E COLONIE PRESSO I PIÙ ACCREDITATI NEGOZIANZI DEL GENERE E PRESSO I REPARTI VENDITA AL DETTAGLIO

"GRAMMOFONO"
MILANO - Galleria Vittorio Emanuele, 39-41 (Lato Via T. Grossi)
ROMA - Via Tritone, 88-89

GRATIS CATALOGHI E SUPPLEMENTI

T. LAROCHE. - *Comment doit-on chanter un groupe de deux notes affectant une syllabe faible de mot proparoxyton?*

Si prova come, sulla base dei codici, i gruppi considerati non vadano eseguiti brevi.

J. GAJARD. - *L'ictus et le rythme.* (Seguita).

L'A. prova che, né in musica moderna, né in canto gregoriano, il tempo in baster è necessariamente forte. Forse tale verità ha la sua origine là dove l'A. non l'ha scorsa, e per cause che gli sfuggono.

Lettre pastorale de S. Em. le cardinal Dubois archevêque de Paris, sur le Chant grégorien et la prononciation romaine du latin.

È il documento di cui parla anche M. Laloy nel *Ménestral*, e segna il trionfo di Solesmes e de' suoi amici così ingiustamente combattuti.

N. ROUSSEAU. - *Après le Congrès de Strasbourg.*

Impressioni e considerazioni sul congresso di musica sacra, tenutosi a Strasburgo, e dal quale nacque l'Associazione Francesca di Santa Cecilia.

Musical Opinion. - Londra, dicembre 1921.

H. O. ANDERTON. - *Cameo Portraits, N. 18: A Great Singer.*

«Un grande cantante» è Frank Mullings, vero artista completo, nel quale la voce non è che un mezzo per esprimere concezioni ed interpretazioni poetico-musicali; e che dispone d'una rara cultura poetica, storica, d'arti plastiche.

E. BLOM. - *Studies at Random: IX. - Elgar's «Falstaff».*

«Falstaff», lo studio sinfonico di Elgar è dimenticato, e pare l'A. non esita a confrontarlo vantaggiosamente, non solo coi poemi sinfonici di Strauss, ma colle opere di Wagner: «siamo infinitamente colpiti da un maestro che occupa quattro sere a sviluppare musicalmente e drammaticamente quanto sarebbe detto con facilità in una sera sola, ma non abbiamo rispetto per un genio che compendia in mezz'ora di splendida musica ogni rapporto con un carattere contenuto in tre storici lavori di Shakespeare, e su cui sono pubblicati comment d'ogni sorta».

L. HENRY. - *Contemporaries: Nikolaus Madtner.*

È un poeta dell'eroismo, ma non nel senso semplice dell'antichità, bensì in quello dell'individuo che lotta radioso per dominare le forze che si scatenano oggi. «Nulla di descrittivo o realistico, nulla d'illusorio o d'allusivo... Spirituale nell'origine la sua musica è puramente espressiva nel contenuto... L'indomabile e denso spirito di cui è piena, talvolta la rende ruvida, violenta e sgradevole nell'espressione...»

C. TREE. - *The Life of the Voice.* (La vita della voce).

Poiché, purtroppo, molte voci vengono sciupate, se non addirittura rovinate, da cattiva educazione, si invoca l'istituzione d'una scuola di Stato per la formazione razionale dei maestri di canto.

A. M. FRIEDLÄNDER. - *Beethoveniana.*

L'A. riproduce in fac-simile ed illustra due autografi di proprio possesso, uno in note, d'un lavoro inedito di Beethoven, e l'altro una lettera di Schindler sui rapporti tra il Maestro e Giulia Gulciardi.

The Sackbut. - Londra, dicembre 1921.

S. GODDARD. - *Gustav Mahler.*

Studio biografico in rapporto collo svolgimento artistico del maestro. Segue la tavola dei lavori ed alcuni temi in note.

W. LYLE. - *The War's influence on musical Art.* (L'influenza della guerra sulla musica).

Finora nessun lavoro suggerito dall'emulsi della guerra promette di vivere; invece appare ben chiara l'impulso ricevuto dalla musica di tutti i paesi dal 1914 in poi, nel senso d'una nuova intensità nazionale. Prima della guerra dominava ancora l'idolo germanico, ora ogni nazione batte con fede la via propria. Nazionalismo in arte è provincialismo, ma dalla nuova intensità e dai continui scambi, riesce innalzato il livello dell'arte universale.

E. H. FELLOWES. - *The English Lutenists.* (I Liutisti inglesi).

Si attira l'attenzione sull'importanza e sul valore artistico dei canti inglesi del periodo del Tudor (secoli XV-XVII). Si illustra in particolare il 1° libro di *Madrigals and Farnaby's Canzonets* di John Dowland - 1597, e s'invita ad aiutare la diffusione delle ristampe che ne ha iniziato l'editore Winthrop Rogers di Londra.

E. R. MARLE. - *Art and Science.*

Considerando l'essenza dell'arte e della scienza, l'A. dice: «Un'arte che non è assistita da una scienza viva ed avanzata degenera in metodi inintelligenti... La differenza tra gli uomini dell'età neolitica e noi è la differenza di conoscenza scientifica». E dopo aver rimpianto che i futuristi agiscano in modo da alienarsi le simpatie, e da render quasi impossibile di seguire i loro lavori, domanda: «che una deficienza di metodo e di vedute scientifiche non sia responsabile dell'intolleranza della critica artistica contemporanea?»

The Daily Telegraph. - Londra, 24 dicembre 1921.

E. H. FELLOWES. - *Old and new types of Carol.*

Che cosa vuol dire carol? In origine era un ballo in giro (come il *rondeau* francese) dove si cantava danzando. (È chiara l'affinità colla *carola* italiana). La Carol si trova nel medioevo a fianco ai Misteri. (Qui è chiara la relazione colla danza liturgica, d'uso generale anticamente, ed oggi sopravvive solo in qualche sito, come a Siviglia, ecc.). L'A. spiega i «vecchi ed i nuovi tipi» di questo genere di composizione, che, attraverso all'arte polifonica, vive tuttavia nella musica della Chiesa Anglicana.

31 dicembre 1921.

R. H. LEGGIE. - *Music in 1921.*

In un'escursione attraverso al campo l'A. mette in risalto la magnifica attività musicale inglese, ed in specie londinese; non nascondendo che l'interesse e la frequenza ed il contributo finanziario del pubblico, tale che un tempo non si sarebbe nemmeno sperato, non bada a coprire le spese, così che il problema economico è più che mai insoluto e minaccioso.

The Musical Times. - Londra, dicembre 1921.

W. W. STARMER. - *St. Patrick's (R. U) Cathedral, Armagh.*

Descrizione della cattedrale di S. Patricio ad Armagh, con fotografie e notizie sull'organo e sul «carillon» di ben 39 campane, dal do in secondo spazio della chiave di violino, cromaticamente fino al mi acuto in chiave di violino.

M. D. CALVOCORESSI. - *Charles Koechlin, III.*

G. M. GATTI. - *Some Italian Composers of today. Postludium.*

L'A. chiude il suo scritto dando brevi notizie su Respighi, Alatea, Gasco, Luzzi, Praxella, Ferracchi ed accennando a Samoliquido, Coppola, Zandonai, Luadi. Su Pizzetti, uno dei maggiori musicisti italiani d'oggi, seguirà uno studio speciale.

W. H. GRATTAN FLOOD. - *New Light on Early Tudor Composers. XXII.* - *Nicholas Ludford.*

Notizie su questo maestro, che fiorì tra il 1495 e il 1521, ed è « più grande di quanto si creda ».

Allgemeine Musik Zeitung. - Berlino, 25 novembre 1921.

Dr. H. DAPPNER. - *Dante in der Musik.*

Dopo aver notato come i tedeschi sappiano conoscere i geni stranieri, malgrado le inimicizie, l'A. spiega la parte della musica nella cultura dantesca, enumera tutti i lavori musicali con testo riferendosi al Sommo Poeta, e conclude rallegrandosi del grandeggiare di Dante nell'età odierna, dove molto può agire il suo spirito quasi tedesca mente duro ed aspro.

R. STERNFELD. - *Zelter über das unsichtbare Orchester.*

Si tiene in luce un particolare sfuggito all'ottimo scritto di Carl Kipke nel *Bayreuther Blätter* del 1889 sull'orchestra invisibile, ed è un tratto d'una lettera del compositore Carlo Federico Zelter a Goethe nell'estate 1819, esprime il desiderio che l'orchestra sia situata in modo da non far vedere tutti i movimenti dei suonatori e del direttore, idea già manifestata da Grétry.

8 dicembre 1921.

W. BARDAS. - *Die Technik des Uebens.* (La tecnica dell'esercizio).

Ormai diventa sempre più chiaro che l'insistenza dell'esercizio vale assai meno dell'intelligente maniera con cui l'esercizio stesso vien fatto. L'A. considera vari casi abbastanza frequenti, nello studio del pianoforte, e che confermano questa ormai evidente verità.

P. KLANERT. - « Una cosa rara » (*Schönheit und Tugend*). *Oper von Vincenzo Martini y Soler.*

È un'opera spagnola di Mozart, che a suo tempo ebbe voga a Vienna, anche più del *Matrimonio di Figaro*, e venne ora riesumata ad Halle. L'A. domanda: vale la pena? e risponde: sì perchè è un lavoro ricco del bel carattere di tutta la musica del Maestro.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, 4 novembre 1921.

Dr. H. UNGER. - *Volksbildnerische Aufgaben der Musik.* (Compiti della musica nell'educazione del popolo).

Dopo aver notato come alla ormai vecchia musica orchestrale a grandi masse vada sostituendosi un'arte « da camera », e riconosciuto il grande interesse del pubblico anche meno elevato per la musica strumentale intima (Sonate, Trii, Quartetti, ecc.), l'A. spiega come il compito immediato della cultura musicale popolare sia quello di educare « il senso del movimento musicale puro, melodico, lineare, colla sua implicita vicenda di tensioni e distensioni spirituali, e col suo profondo simbolismo... »

Dr. H. J. MOSER. - *Carl Fuchs.*

Omaggio all'ottantenne musicista e musicologo di Danzica, uno dei primi cultori della critica dello stile.

A. EISENMANN. - *Brucknerferst in Stuttgart.* Resoconto del Festival di Stoccarda, dove Bruckner venne abbinato con Hugo Wolf: il sinfonista e compositore sacro a fianco al lirico, entrambi vissuti a Vienna in uno stesso periodo.

P. NETTL. - *Erinnerungen an Erzhzog Rudolph, den Freund un Schüler Beethovens.*

L'A. ha trovato nella Biblioteca arcivescovile principale del castello di Kremsier (Otmütz) un fascio di memorie dell'arciduca Rodolfo, l'allievo ed amico di Beethoven. Il copioso materiale non può venir esaminato che in un solo pomeriggio, ma viene qui illustrato sommarariamente a notizia degli studiosi.

O. E. DEUTSCH. - *Schuberts Krankheit.* (La malattia di Schubert).

Allo scritto di W. Schwelbhelmer si aggiungono altri e nuovi materiali storici.

E. WELLESZ. - *Analytische Studie über Max Regers « Romantische Suite ».*

Le opere di M. Reger sono difficili da analizzare quanto da eseguire, e di solito gli elementi poetico ed armonico-contrappuntistico sono di grave ostacolo nelle analisi tentate. L'A. studia solo il lato formale della Suite che ha un posto particolare dell'opera del maestro tedesco.

BRUNO MUGELLINI

(1871 - 1912)

N. 11590 - LEZIONI TEORICO-PRACTICHE sui nuovi sistemi fondamentali nella *Tecnica del Pianoforte* I. 9,-
N. 12381/8 - METODO D'ESERCIZI TECNICI in 8 libri.

REVISIONI

N. 1001/3 - LEBERT & STARK - *Gran Metodo Teorico Pratico* (3 volumi) ciascuno 14,-
N. 12160 - CRAMER-BULOW - 60 Studi di G. B. Cramer 12,-
N. 12145/7 - HELLER - *Celebri studi di St. Heller - Op. 45, 46, 47* in 3 volumi, ciascuno 5,-
N. 2374/5 - BACH F. S. - *Il Clavicembalo ben Temperato, I e II parte*, ciascuno 10,80
N. 18153 - *Suites francesi* 8,-
N. 18154 - *23 Pezzi facili* 5,-
N. 18155 - *Invenzioni a 2 e a 3 voci* 10,-

CLEMENTI M. - *Grados ad Parnassum.*

N. 2018 BH - 1ª Parte Fr. 13,50
N. 2019 BH - 2ª » 16,20
N. 2020 BH - 3ª » 16,20
N. 18156 - *12 Sonatine - Op. 36, 37, 38* 6,-
N. 18157 - *Préludi ed esercizi* 4,-

MOZART W. A. - *Sei Sonatine.*

N. 16949 Fr. 5,-

(Aumento compreso)

Richiedere Opusolo commemorativo Numero 31. — Invio Gratis
A. & G. CARISCH & C. - Ed. ori Milano (16)
Via Lazzaretto, 3

G. SCHUENEMANN. - *Bekkers Mahler.*

Ampio resoconto del volume *Gustav Mahlers Sinfonien* di Paul Bekker, dove si studia l'origine e gli intenti poetici ed intellettuali del tanto discusso maestro.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, dicembre 1921.

A. W. COHN. - *Das musikalische Verständnis. Neue Ziel.* (L'intelligenza musicale. Nuovi obiettivi).

Dopo aver riconosciuto che siamo in un pericolo dove (dopo una forte depressione del livello musicale, una decina d'anni prima della guerra) si sta rialzando il concetto ed il senso della musica, l'A. dice: possiamo far sorgere dei geni, oppure eliminar d'un tratto la mediocrità? No. Allora la sola cosa saggia è quella di perfezionare l'intelligenza musicale. Si chiarisce che cosa essa sia, e si riconosce che il novissimo compito consiste nell'educare la sensibilità musicale spontanea, con una nuova pedagogia.

O. URSPRUNG. - *Spanisch-Katalanische Liedkunst des 14. Jahrhunderts.* (L'Arte delle canzoni ispano-catalane del secolo XIV).

L'A. studia *Els cantis dels romans de Montserrat*, in parte già apparsi nelle *Analecta Montserratina* per opera di Don Gregorio Sufel, e ne dà la traduzione in note moderne collo sviluppo dei canoni, ed in genere delle polifonie.

R. HANDKE. - *Die akzentuale Schwebung in Mozarts Requiem « Benedictus ».* (L'andamento dell'accentuazione nel *Benedictus* del « Requiem » di Mozart).

Poiché venne messa in dubbio l'attribuzione di questo pezzo a Mozart, l'A. mostra come l'andamento ritmico ne sia caratteristico anche in altri pezzi sacri dello stesso Maestro.

G. G. KINSKY. - *Randnoten zum Katalog der neuen Wiener Instrumentenmuseums.* (Note in margine al catalogo del Nuovo Museo di Strumenti musicali a Vienna).

Aggiunte e rettifiche al bellissimo catalogo di Julius Schlosser, pubblicato nel fascicolo d'aprile della stessa rivista.

A. MOLNAR. - *Der grosse Takt.*

Riferendosi allo scritto di E. Teitel (vedi pag. 349 del nostro fascicolo di dicembre 1921), l'A. spiega quanto sarebbe imprudente usare una notazione più precisa dell'attuale, mentre esistono divergenze essenziali sull'interpretazione ritmica delle opere classiche.

K. BLESSINGE. - *Die Symptome der Dekadenz in der Musik.*

Considerata l'essenza del concetto di decadenza ed i vari segni che se ne possono distinguere nella musica degli ultimi decenni, l'A. conclude che un rinnovamento può derivare solo da una nuova base etica della cultura: ciò che può venire soltanto da parte d'un grande popolo, che, naturalmente è il tedesco.

B. A. WALLNER. - *Die Senefelder-Ausstellung in der bayrischen Staatsbibliothek zu München.*

In occasione del 150° anniversario dalla nascita di Alois Senefelder, l'inventore della litografia, la Biblioteca di Stato a Monaco di Baviera fece un'esposizione assai interessante anche dal lato musicale. Senefelder incominciò stampando in litografia i fronte-

spizzi per Breitkopf, e soltanto dopo si venne alla stampa anche delle note.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, dicembre 1921.

E. PETSCHNIG. - *Musik und Theosophie.*

L'A. vede nell'odierna diffusione della teosofia un ritorno allo spiritualismo, e nota le analogie esistenti tra le antitradizioni intellettuali occultistiche e quelle artistiche in genere e musicali in ispecie, amma da una ricercatezza nemica d'ogni solidità corporea.

J. FRANZE. - *Arthur Nikisch in Buenos Aires.* Dopo Weingartner e R. Strauss anche Nikisch ha fatto un ciclo di concerti; ma, pare, senza destare troppo vivo interesse.

A. RICHARD. - *Die Musik-Ausstellung im Schillermuseum.* (L'Esposizione musicale nel museo schilleriano).

Nel Museo di Marbach, oltre ai cimeli di Schiller esistono documenti musicali specie d'interesse locale. Essi furono esposti, e se ne fa qui un'illustrazione.

Dr. M. SCHIPKE. - *Musikalische Hermeneutik.*

Tutta la didattica musicale va orientandosi verso l'anima (cioè il valore poetico) della musica, mentre finora era quasi tutta rivolta al corpo (cioè alla tecnica). L'A. spiega come vada regolata, nelle sue linee generali, questa ch'è una vera Scuola d'ermeneutica, specie nelle classi inferiori.

C. EYTLER. - *Musikverhältnisse in Südsteiermark einst und jetzt.* (La musica nella Stiria meridionale, un tempo ed oggi).

L'A., uno dei 6 insegnanti dell'ora soppressa Scuola Musicale di Penau (4000 abitanti), narra come prima fiorisse nella regione la cultura della musica, e come venne bruscamente sostituita da un'organizzazione jugoslava di Stato.

Dr. H. PINNOW. - *Ein Landfahren des Schülerorchester.*

Resoconto di due gite fatte in campagna da un'orchestra di scolari (non di scuole musicali), che esegui nel distretto della propria città concerti con programmi modesti, ma variati e studiati con cura.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1920. - Lipsia, 1921.

Dr. R. SCHWARTZ. - *Jahresbericht.*

È il resoconto annuale del movimento della Biblioteca musicale fondata dalla casa Peters, che nel 1920 fu frequentata da 3.945 persone, con 10.905 letture.

E. WELLESZ. - *Die armenische Messe und ihre Musik.* (La Messa armena e la sua musica).

Studio che si potrebbe qualificare « di massima », dato che la restituzione scientifica del canto armeno non venne ancora iniziata. L'A. fa un quadro dello stato dell'argomento, e pone i dati fondamentali: divisione delle melodie in recitativi, canti strofici, canti allelujatici; divisione comune a tutto l'Oriente Cristiano. Propone in seguito alcuni esempi, illustrandoli con dati e commenti.

H. J. MOSER. - *Aus der Frühgeschichte der deutschen Generalbasspassion.*

« Dalla storia primitiva delle Passioni tedesche col Basso Continuo » l'A. illustra specialmente il contenuto del lascito di Thomas Selle (nato a Zlebzig presso Biberfeld nel 1599) alla Biblioteca Civica di Amburgo, Cod. N. D. VI Mus. Ms. 100 a fol. *Selli Opera Music.* »

G. V. KEUSSLER. - *Zur Tonsymbolik in den Messen Beethovens*. (Sul simbolismo nelle Messe di Beethoven).

Dopo un ampio preambolo sul simbolismo nelle arti in genere, si considerano le Messe beethoveniane in sé e nel quadro delle idee razionalistiche del loro tempo.

G. KINSKY. - *Musikinstrumentensammlungen in Vergangenheit und Gegenwart*. (Le raccolte di strumenti musicali nel passato e nel presente).

Fatte alcune riflessioni sull'evoluzione dei criteri: col quali si conservano gli strumenti (pel valore delle materie preziose con cui erano fatti, per l'uso pratico, pel valore storico, ecc.), l'A. passa alle notizie su raccolte antiche, e ad informazioni sulle principali collezioni moderne. Tra quest'ultime, purtroppo, l'Italia ha un posto poco spiegabilmente modesto.

Musikblätter des Anbruch. - Vienna, novembre 1921.

K. PRINGSHEIM. - *Gedanken über den Sinn des Musizierens. I*. (Pensieri sul concetto di fare musica).

Nel far musica esistono due situazioni, due momenti: creare ed interpretare. L'A. prova come non s'interpreti senza creare nuovamente, cioè senza partecipare dello stato d'animo di chi creò l'opera d'arte.

DR. J. A. DASATIEL. - *Die musikalischen Krisen der Gegenwart*. (Le crisi musicali odierne).

Esistono due crisi: quella della composizione (divisa secondo l'A. al predominio dell'intellettuale impotente), e quella della vita pratica musicale (teatri, concerti, ecc.). Da tutt'e due questi punti di vista l'arte viene spinta verso certe limitazioni; esse non minacciano il vero talento, perché: « nella limitazione si rivela il maestro ».

G. KLAREN. - *Religiöses zu Mahlers VIII. Sinfonie*. (Considerazioni religiose sulla VIII Sinfonia di Mahler).

Mahler era israelita o cristiano? importa poco. Era profondamente religioso, e si può dire che la sua VIII Sinfonia sia il monumento della sua religiosità. Ma, « da questo punto di vista, contrariamente alla sua perfezione puramente musicale e formale, egli meci imperfetto. Fu, come ogni forte, fino alla tomba un cercatore di verità religiosa; e come tale non trovò mai pace, finché la pace trovò lui ».

R. S. HOPFMANN. - *F. Weingartners « Genesis »*.

Per la prima esecuzione alla Volksoper a Vienna di quest'opera giovanile di Weingartner, si spiegano le condizioni ed il tempo in cui fu scritta, per cui allora ebbe accoglienza lieta; anche adesso il pubblico non fu malevolo.

W. SELIGMAN. - *Die Klarinette kein transponierendes Instrument*.

« Coll'appoggio di A. Schönberg » l'A., per ovviare alla difficoltà di lettura delle partiture recate dagli strumenti traspositori (l'A. parla solo del clarinetto, ma avverte che intende sottomettere a pari trattamento tutti gli strumenti traspositori), propone di considerarli d'ora in poi tutti come fossero in *do*, e di far imparare agli strumentisti una lettura di traspo-

sitone. Pel clarinetto si dovrebbe adottare solo quello attualmente in *la*, visto che ha il *do* diatonico basso d'effeto.

Dr. A. KLEIN. - *Entgegnung* (Risposta).

L'A. oppone al precedente articolo tutte le ragioni tecniche per cui la soppressione del clarinetto in *si bemolle* sarebbe un grave errore (in Germania uno stesso clarinetto può suonare in *la* od in *si bemolle*, secondo che vi si applica o no un dato innesto; pel clarinetto, che di solito sono in *fa*, c'è un ritorno per ridurli in *mi*). Per facilitare la lettura c'è una soluzione ovvia: scrivere le partiture tutte in *do* col suono d'effeto, indicando con che strumento si deve suonare, e notare le parti colla trasposizione necessaria.

Vienna, dicembre 1921.

Tutto il fascicolo è dedicato a Berlino.

Dr. H. LEICHTENTRITT. - *Berlin als Musikstadt in der geschichtlichen Entwicklung*. (Berlino quale città musicale nello sviluppo storico).

Premesso che Berlino apparve solo abbastanza tardi come grande città musicale, se ne segue lo sviluppo attraverso alla storia degli ultimi secoli e fino ai giorni nostri, quando dopo la guerra, ricomincia a prendere il posto di prima.

E. N. REZNICEK - W. FURTWÄGLER. - *Notizen zu Berlin*.

J. BECK. - *Die musikalische Physiognomie*.

« La fisionomia musicale di Berlino » è... l'immutabilità. La rapida ascesa della capitale è avvenuta per via di riunione di elementi diversi, perché la fisionomia decisa non può essersi ancora formata, non ostante la intensa attività musicale della metropoli.

Dr. W. ALTMANN. - *Die musikalische Abteilung der preussischen Staatsbibliothek in Berlin*.

Il dono preposto alla Sezione Musicale della Biblioteca di Stato a Berlino riassume la storia della Sezione affidata alle sue cure e che tra due anni avrà un secolo di vita.

K. SINGER. - *Die Hochschule für Musik*. (La scuola superiore di Musica).

In Germania la musicologia ha un posto onorevole nelle università, ma ha carattere storico e filologico, e costituisce solo la preparazione a quello che dovrebbe, e dovrà pur essere, lo studio musicale superiore; che ha per oggetto la vita essenziale dell'arte, e non i suoi ausiliari di biblioteca. Dopo accennato ai segni promettenti di quest'ideale orientamento degli studi musicali, l'A. sogna ed invoca un rinnovamento della Scuola superiore di Berlino.

A. WEISMANN. - *Die Produktion*.

Premesso uno sguardo alla Berlino musicale e al suo conservatorismo, per l'A. la forza motrice del rinnovamento negli ultimi vent'anni è Ferruccio Busoni. Egli abbate vecchi idoli e spande nuove idee, specie d'origine francese, preparando il terreno a Schönberg; a cui tengono dietro Arthur Schnabel ed i giovani Erdmann e Bohnke. Ora l'avvenire dovrebbe essere quasi in mano di Schreker, che Berlino ha strappato a Vienna.

S. FISLING. - *Die Konzerte*.

Ample notizie sull'intensità, la qualità e le abitudini della vita dei concerti berlinesi.

Der Auftakt. - Praga, N. 14-15 1921.

Tutto il fascicolo è dedicato ad Alessandro Zemlinsky, del quale si dà una fotografia.

F. WERPEL. - *Alexander Zemlinsky*.

Note sulla personalità di questo, ch'è uno dei più notevoli musicisti viventi, uno di quelli in cui la scintilla è più visibile. « Maestro sapiente, ma a cui s'accompagna la Musa ».

Dr. H. JALOWETZ. - *Skizze zu einer Biographie*.

G. KLAREN. - *Zemlinsky vom Psychologischen Standpunkt*. (Zemlinsky dal punto di vista psicologico).

E il tipo dell'artista che, avendo la mente in un'età dove il corpo non è arrivato ancora, prepara la via ai creatori di domani.

Dr. E. STEINHARD. - *Zemlinsky als Dirigent*.

Il direttore d'orchestra viene definito dal suo stile. Per Zemlinsky i tratti salienti sono: radicale arte ritmica, mirabile dinamica, colori impressionistici. Egli sente la musica e allo stesso tempo la sa esprimere... per ciò è un artista tra i musicisti.

Dr. R. S. HOPFMANN. - *Zemlinskys Opern*. (Le opere di Zemlinsky).

Illustrazione delle sette opere del maestro.

Dr. R. KONTA. - *Zemlinsky als Lyriker*.

Benchè il maggior campo d'azione del maestro boemo sia il teatro, pure anche le sue liriche da camera rivelano un poeta, e non si può non pensare all'analogia con C. M. von Weber, di cui l'attività teatrale copre e quasi oscura quella di compositore di lirica pura.

F. F. FINKE. - *Zemlinskys Kammerkunst*. (La musica da camera di Zemlinsky).

Dr. H. R. FLEISCHMANN. - *Zemlinsky und die neue Kunst*. (Zemlinsky e l'arte nuova).

Creatore, interprete e pedagogo di prim'ordine, ed in prima linea fra i moderni.

M. KLEIN. - *Zemlinsky und die Künstler*. (Zemlinsky e gli artisti).

I suonatori si lagnano della lunghezza delle sue prove, ma ogni cosa alta e perfetta richiede lavoro.

Dr. P. STEFAN. - *Aus Zemlinskys Wiener Zeit*. (Il periodo viennese del maestro).

A. SCKÖNBERG. - *Gedanken über Zemlinski*. (Ricordi su Zemlinsky).

E. W. KORNGOLD. - *Aus meiner Lehrerzeit bei Zemlinsky*. (Dal tempo ch'ero allievo di Zemlinsky).

F. SCHREKER. - *Ein Gedentablatt*. (Ricordi).

Musica Sacro-Hispana. - Madrid, maggio-agosto 1921.

N. OTANO. - *Un viaje provechoso al Extranjero*.

Articolo di ripresa della rivista così benemerita dell'arte sacra spagnola, che doveva sospendere le pubblicazioni per difficoltà materiali, e si ripresenta su basi nuove e rafforzate.

A. ORAÀ. - *La religiosidad de Beethoven*.

Dopo riprodotti tratti in cui vari studiosi beethoveniani tentano riassumere il carattere intimo del titanico maestro, e dopo aver dato uno sguardo allo svolgimento della sua attività creatrice, l'A. mette a luce la religiosità profonda di lui, che ne diede prove chiare ed immortali nelle sue stesse opere, nelle precise affermazioni dette e scritte, e negli atti della sua vita d'uomo.

N. OTANO. - *Un viaje provechoso al Extranjero*.

L'«utile viaggio all'estero» è quello fatto dall'A. in Francia, Belgio ed Inghilterra, e di cui diede conto in questa conferenza pronunciata alla Sociedad Filarmónica di Burgos, con saggi di varie composizioni udite. Si pubblica qui la prima parte.

J. ARTERO. - *El Himno Nacional*.

La Spagna aveva una Marcia Reale senza parole. Il Re desiderò che si provvedesse ad un Inno vero e proprio, e si rivolse al P. N. Otano per la musica, e pel testo al sig. Marquina, sulla base che la melodia fosse quella tradizionale della Marcia Reale. Il P. Otano incominciò ad appurare, e riconobbe l'origine schiettamente nazionale di quella fanfara del Granatieri spagnoli del secolo XVIII, che alcuni attribuivano invece a Federico di Prussia; poi ne scrisse un adattamento per coro con un'armonizzazione tale da dar senso di « severità, nobiltà ed eleganza ».

N. OTANO. - *Rafael Mitjana*.

Necrologia del defunto musicologo e diplomatico, a cui debbono tanto gli studi storici musicali spagnoli.

INDIRIZZI UTILI

Segnaliamo questa rubrica, per la sua importanza, agli Editori, Negozianti di musica, Maestri, Scuole musicali, Collegi, ecc.:

Negozianti di Musica.

- BOLOGNA.
Pizzi & C. - Via Zamboni, 1.
CALTANISSETTA.
Ditta Nicosia Mario. - Corso Umberto I, 81.
FIRENZE.
Brizzi & Niccoli. - Via Cenetani, 12.
GENOVA.
Ditta De Bernardi Giuseppe succ. De Bernardi Enrico. - Via S. Luca, 52-54.
— Fratelli Serra. - Via Luccoli, 56 (rosso).
MILANO.
G. Ricordi & C. - Via Berchet, 2.
NAPOLI.
G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.
PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo Pal. Francavilla.
PARMA.
P. Bassetti & C. - Via A. Mazza, 13.
REGGIO EMILIA.
Ditta Enrico Spallanzani. - Via E. De Amicis.
ROMA.
G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.
TRIESTE.
Casa musicale Ditta Fabbri & C. - Via Carducci.
— Tedeschi & Obersnu - Corso Vitt. Eman., 26.
— Tribel Arlo succ. a C. Schmidl & C.
VARESE.
Ditta Giuseppe Riccardi. - Corso Roma, 21.
Scuole di Musica.
NAPOLI.
Liceo musicale (anno XXIV): diretto dai Maestri E. Marciano, S. Cesi. - Gall. Umb. I, 50.
TRIESTE.
Conservatorio di musica G. Tartini. Dirett. Maestro Cav. Filippo Manara. - Via Carducci, 24.



VITA MUSICALE

TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

GIULIETTA E ROMEO DI ZANDONAI AL COSTANZI DI ROMA IL GRANDE SUCCESSO

La sera di martedì 14 febbraio il Teatro Costanzi era gremito del più eletto pubblico della Capitale, richiamato dall'aspettativa intensa suscitata da *Giulietta e Romeo*, la nuova opera in tre atti che Riccardo Zandonai ha composto su libretto di Arturo Rossato. L'aspettativa era accresciuta dal grande successo riportato recentemente sulle stesse scene dalla *Francesca da Rimini* e dalla presenza dell'autore che aveva assunto personalmente la direzione di questi suoi lavori.

Erano presenti il Principe Ereditario e la Principessa Reali; nessuna delle personalità del mondo intellettuale, artistico, musicale romano aveva voluto mancare a questa solenne festa d'arte; ed erano anche intervenuti i più autorevoli critici e musicisti da ogni parte d'Italia.

Alle 20,45 Zandonai, accolto al suo comparire da un caloroso applauso, sale sul podio, e dà inizio allo spettacolo. All'aprirsi del velario la scena, molto ammirata, rappresenta una piazzetta di Verona a fianco del Palazzo dei Capuleti: nel pittoresco contrasto di luci fra l'azzurro cupo della notte e il bagliore rossigno dell'interno dell'osteria si svolge il dialogo concitato fra i Capuleti e i Montecchi, che ambienta subito lo spettatore in quella atmosfera di sanguigne discordie. Il dialogo, cui si alterna un comparire spensierato di maschere, culmina con la mischia fra Capuleti e Montecchi. Queste prime scene, espresse nella musica di Zandonai con movenze sicure di ritmi e di colori e — dove occorre — con vigoria selvaggia, avvengono gli ascoltatori, e preparano, a contrasto, un effetto toccante alla seconda parte dell'atto.

La scena si calma e diventa solitaria. Appare sul verone rischiarato dalla luna la dolce figura di Giulietta. Si inizia il duetto d'amore, nel quale Zandonai trova accenti di infinita delicatezza e soavissima poesia. Romeo sale sul balcone: i due innamorati si abbandonano in un lungo bacio. Il duetto, che si svolge con crescente forza di passione e si chiude con effetti di suprema dolcezza, trascina il pubblico, che

alla fine applaude con entusiasmo. Zandonai è chiamato otto volte alla ribalta con gli artisti, col librettista Rossato, e infine da solo.

Il secondo atto introduce cupamente nel cuore del dramma. Dopo un episodio di gaiezza e di primaverile poesia (la scena del torchio) in cui si ritrova la freschezza delle più belle pagine di *Francesca*, appare Tebaldo, e segue il suo dialogo cupo e minaccioso con Giulietta. S'ode a distanza un vociare confuso di tumulto: Tebaldo corre via. E qui Giulietta s'incontra nuovamente con Romeo e si annoda il secondo (non meno soave e appassionato del primo) duetto d'amore. Ritorna d'improvviso Tebaldo; il suo incontro con Romeo è tragico: nel contrasto Tebaldo cade ferito e muore. Armonie cupe e paurose dell'orchestra. Accorre la folla. Scena di concitazione e di angoscia. L'atto si chiude con una invocazione disperata di Romeo e Giulietta. Anche qui il pubblico è avvinto, e scoppia in applausi prolungati. Si hanno 8 chiamate.

L'ultimo atto si divide in due parti. La prima si svolge a Mantova, dove Romeo è esiliato. La popolazione si accinge festivamente a partire per una sagra. Poi la scena si quiete. Giunge un Cantatore che fa ascoltare una delle sue strofe, accompagnandosi col luto. Nella strofa, intonata dal Zandonai con semplice appassionata tristezza, si racconta la morte di Giulietta. Romeo, presente, balza in preda alla più profonda angoscia: dopo accenti di crudo dolore, fugge sopra un cavallo alla volta di Verona. Il cielo, che intanto si è oscurato, è sconvolto dalla tempesta. L'episodio orchestrale a velario chiuso, destinato ad esprimere la disperata cavalcata di Romeo fra l'infuriare della tempesta, mentre s'odono echeggiare e riecheggiare i gridi «Giulietta», «mia Giulietta», è una vigorosissima pagina musicale, che impressiona profondamente l'uditorio.

Il velario si riapre sulla scena del chiostro nel convento. Nuovamente atmosfera di soavità, di profondo, ma contenuto e silenzioso dolore. Romeo invoca appassionatamente l'amata. Giu-

lietta rivive, gli viene incontro: fra i due innamorati si svolge una nuova scena, questa volta sublime, d'amore, che li ricongiunge nella morte. S'odono dal chiostro voci di preghiera. La bellissima scena, espressa da Zandonai con accenti appassionati e con colore di delicatissima poesia, conclude degnamente il lavoro, e ne consacra definitivamente il grande successo.

Al termine dell'opera, fra entusiastici applausi, si hanno 9 chiamate; ed alla fine Riccardo Zandonai è evocato più volte da solo fra le dimostrazioni più calde di affetto e di ammirazione.

L'esecuzione è stata eccellente, sotto la direzione energica, vigile, efficacissima dell'autore. Gilda Della Rizza è stata una Giulietta ideale per dolcezza e vigoria di voce e per la figura e l'azione perfettamente rispondenti al soave personaggio. Il tenore Michele Fieta (*Romeo*) le è stato degno compagno: dolcezza di voce e di fraseggio, impeto nei momenti di passione, azione drammatica efficace. Il personaggio di Tebaldo ha trovato un cantante e un interprete perfettamente appropriato nel baritone Maugeri, che ne ha messo mirabilmente in luce il carattere energico e truce. Ottimo il Nardi (*Cantatore*). Perfettamente a posto, nelle parti minori, la Porter, la Torelli, il Fiore. Il coro, istruito dal maestro Consoli, ha adempiuto in modo superiore al suo compito.

Pittoresche le scene dello Stroppo; i costumi, eseguiti su figurini dell'Angioletta dalla sartoria Chiappa, originali e di perfetta eleganza e proprietà di ambiente. Gli effetti di luce, i movimenti scenici, alla cui preparazione ha presieduto il comm. Carlo Clausetti, sono riusciti di bellissimo effetto.

La prima e la seconda replica che hanno avuto luogo giovedì 16 e domenica 19 dinanzi a pubblici affollatissimi, hanno confermato pienamente il successo.

Altri spettacoli al Costanzi:

Il baritone Zalewski, cimentatosi nel *Rigoletto*, vi ha incontrato un successo assai freddo, dimostrando con ciò che il canto drammatico nelle opere italiane è cosa tutta nostra e assai diversa dal declamato di tipo wagneriano.

Egli ha avuto invece le stesse fervide accoglienze dell'anno scorso nel *Boris Godunov*. Suoi principali compagni sono stati la Bugg e il Cortis; direttore Fritz Reiner.

Il *Trittico* pucciniano, in una ottima edizione, ha ritrovato l'ammirazione e la simpatia con cui il pubblico romano lo accolse al suo primo apparire e lo riaccolse già l'anno scorso. Ne sono stati valorosi interpreti la Liopart, il Cortis e il Segura-Tallen nel *Tabarro*, la Della Rizza e la Blanco-Sadun nella *Suor Angelica*, il Parvis, la Bugg e il Minghetti nel *Gianni Schicchi*. Ottimo direttore il Bellizzi.

Al teatro del Piccolo *Clotolano*, fiaba in due atti di Forzano, con musica elegante e appro-

priata di Luigi Ferrari - Treccate, ha incontrato pieno e cordiale successo.

MILANO

Il *Tabarro*, *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi*, le tre opere in un atto di Giacomo Puccini, che già da qualche anno fanno vittoriosamente il giro dei principali teatri italiani ed esteri, hanno infine ricevuta la consacrazione solenne del pubblico scaligero, la sera del 29 Gennaio.

Preparate con la cura più scrupolosa, sotto la direzione del maestro Panizza, assistito dallo stesso Puccini e da Giovachino Forzano — il quale ultimo regolò con somma perizia il movimento scenico dei tre lavori — esse ebbero le accoglienze più simpatiche e calorose. Frequenti volte si ebbero applausi a scena aperta: alla fine di ciascun lavoro gli interpreti, con il maestro Panizza e l'illustre autore, furono chiamati ripetutamente alla ribalta e accolti da prolungate ovazioni.

L'esecuzione, sia vocale che orchestrale e scenica, merita le più ampie lodi. Nel *Tabarro* la Concato fu una vibrante Giorgetta e furono eccellenti, nelle parti di Luigi e di Michele, il tenore Piccaluga e il baritone Galeffi, entrambi dotati di mezzi vocali generosi ed attori efficacissimi. Caratteristica Frugola la Gramegna.

Nell'*Angelica* fu magnifica protagonista Maria Carena, ottima Principessa la Casazza: assai bene a posto le parti minori.

Nello *Schicchi* Galeffi dette prova della sua versatilità di artista, raffigurando, la stessa sera, un tipo così diverso da quello di Michele nel *Tabarro*. Non si può difatti immaginare uno Schicchi che accoppi meglio a una comicità espressiva, ma sobria, una non comune dovizia di mezzi vocali. La De Voltri e il Marini anch'essi ottimi quale Lauretta, l'una, e Rinuccio l'altro. Lo stesso si dica di tutte le parti minori, che, data la difficoltà del gioco scenico, richiedono artisti provetti e sicuri.

Ettore Panizza, fervido e prezioso animatore di tutto il complesso spettacolo, in ciascuna delle tre opere seppe dar rilievo alla sua speciale impronta di colore e di vita.

Le scene, dovute al pittore Rovescalli (specialmente quella del *Tabarro* apparve una trovata geniale), e tutto l'allestimento, in generale, fu degno della Scala: e non occorre aggiungere altro.

Alla seconda recita l'ordine di esecuzione delle opere fu di necessità cambiato. Ciò per dare un sufficiente riposo alla signora Carena che la stessa sera (per improvvisa indisposizione della signora Concato) dovette cantare nel *Tabarro* e nell'*Angelica*. Si eseguirono da prima *Suor Angelica* poi lo *Schicchi* e infine il *Tabarro*. E sembrò a tutti che questa nuova disposizione, nata per caso, potesse restare anche definitiva, perchè più adatta a mettere in giusta luce le speciali qualità di ciascuno dei tre lavori.

Al teatro Carcano hanno incontrato pieno favore due edizioni di *Carmen*. Nella prima hanno cantato Dolores Frau, il tenore Redaelli, il baritone Aineto; nell'altra, la signora de Rams, il tenore Bolis, il baritone Ajani.

In una recita straordinaria di *Isabeau*, accolto con grande entusiasmo, si è presentato il tenore De Muro.

Vivamente desiderata, è poi andata in scena *Manon* di Puccini che il pubblico ha accolto assai lietamente per la sincerità e la spontaneità che animano tutto lo spartito e per la pregevole interpretazione della Boccioni-Zacconi, appassionata protagonista, del tenore Campolongo e del baritone Sartori.

Ultimo spettacolo è stato *Butterfly*, bene interpretata dalla signora Gargiulo, dal tenore Reschiglian, e dal baritone Sartori.

Il maestro Binetti ha diretto tutti gli spartiti con perizia e con cura, e, seralmente, è stato assai festeggiato.

Al Dal Verme, ai precedenti spettacoli, hanno seguito: *Traviata*, con Marcella Caporali (che ha ritrovato il successo dello scorso anno e che, anche in una ripresa del *Barbiere*, si è particolarmente distinta), col tenore Barsotti e col baritone Redondo; *Tosca* della quale è stata notevole protagonista, per canto e azione, Lya Re Mondini, con il De Bernardi, il Prosperoni e il Del Chiaro. Il maestro Nespoli ha concertato e diretto con valentia, entrambe le opere.

Al Verdi di Trieste la stagione lirica si svolge con grande favore. Il *Trifolico* pucciniano vi ha riportato un successo grandissimo. Gli applausi sono stati reiterati ed entusiastici alla fine di ciascuna delle tre opere che lo compongono. Il maestro Marinuzzi ha diretto con sapienza e anima d'artista, coadiuvato dagli ottimi esecutori: Maria Carena, tenore Taccani, baritone Rossi (*Tabarro*); Lina Scavizzi, Vida Ferluga Tommasi (*Suor Angelica*); baritone Rossi, tenore Cinielli, Deifina Menotti (*Schicchi*).

La *Luisa* di Charpentier, meno al secondo atto che ha provocato qualche dissenso, è piaciuta al pubblico. Ottima l'esecuzione del Marinuzzi, della Pollakowa, del Giraltoni, del Capuzzo, ecc.

Ultime opere rappresentate al Regio di Torino, e magistralmente dirette da Serafin, sono state: la *Wally* che ha avuto una intelligente protagonista nella Caracciolo, assai festeggiata col tenore Pollicino, col baritone Urizar e col basso Dominici; e l'*Andrea Chénier* col tenore De Muro che è piaciuto assai.

Anima allegria di Franco Vittadini, ormai destinata ad un lunghissimo giro, ha avuto al Sociale di Como lo stesso grande successo che l'aveva accolta a Roma, a Pavia ed a Varese. Numerosissime sono state le chiamate all'autore ed agli eccellenti esecutori: la Cervi Caroll, la Marchini, la Valverde, il tenore Nadal e, so-

prattutto, il maestro Benvenuti che ha concertato e diretto il lavoro ottimamente.

La *Germania* di Franchetti, benissimo concertata dal maestro Zuccani, ha incontrato pienamente, al Politeama Genovese, il favore del pubblico. Specialmente tutto il terzo atto e il preludio del quarto hanno ottenuto speciali approvazioni. Fra i valenti esecutori vanno annoverati Giulia Romagnoli (Rike), Bianca Moreno, il tenore Alabiso, efficacissimo per voce, canto e per azione scenica, il baritone Aldo-movar.

Anche a Bari il *Trifolico* ha conquistato completamente il pubblico. Applausi a scena aperta ed alla fine hanno decretato il successo completo delle tre opere, che il maestro Vitale ha diretto con raro intuito e cura. Eccellenti anche gli esecutori: Viglione Borghese, il tenore Tafuro, la Matilotti Donato, Rina Agazzino, (*Tabarro*); Anna Maria Turchetti, Rina Agazzino (*Suor Angelica*); Viglione Borghese, Marcella Villarco, Tenore Tafuro (*Giovanni Schicchi*).

Per ragioni di spazio riassumiamo, anche in questo fascicolo, gli spettacoli lirici svoltisi negli altri principali teatri: BRESCIA (Teatro Grande, d'rett. Gino Neri): *Otello*, Maria Zamboni; ten. Bruner; bar. Cigada. — *Andrea Chénier*, signora Barla Ricci; ten. Merli; bar. Gulciardi. FIRENZE (Teatro Verdi, direttore Mugnone): *Tosca* e *Norma*, protagonista Iva Pacetti. — *Lucia* con la Cappelli; ten. Pilego; bar. Bonini. PARMA (Teatro Regio, direttore Armani): *Mefistofele* in due edizioni diverse. — *Tannhäuser*: tenore Maestri; baritone Montesano; *Otello* Turchetti. PIACENZA (Teatro Municipale, maestro Falconi): *Wally*, Iuanita Caracciolo; ten. Taccani; bar. Ghirardini. — *Manon*: signora Baldassare Tedeschi; ten. Polverosi.

Il maestro Giacomo Orefice ha offerto, al Circolo «Tunnel» di Genova, una audizione della sua nuova opera *Ugo e Parisina*, su libretto del genovese avvocato Carlo Raimondo. L'autore ha illustrato la genesi del lavoro e, accompagnandosi con la voce, ne ha eseguito al piano alcuni dei più importanti brani, suscitando interesse e approvazioni.

Un magnifico successo ha riportato a Vienna, il 16 corrente, a quel Volksoper, l'*Amore del tre* di Italo Montemezzi. Numerosissime sono state le chiamate e gli applausi anche a scena aperta. Col valenti esecutori è stato assai festeggiato l'illustre autore che assisteva alla rappresentazione.

All'Opéra di Parigi, il 26 gennaio, si è rappresentata la nuova opera *La bisbetica domata* del giovane musicista Carlo Silner, già pensionante di Villa Medici. Egli ha dimostrato qualità melodiche, varietà di atteggiamenti musicali, nobiltà d'intenti con una notevole influenza della melodia italiana, da lui subita, evidentemente, durante la lunga permanenza tra di noi.

CONCERTI

MILANO

SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — 16, 17 gennaio. — Il violinista Karl Flesch si è dimostrato uno dei migliori, tra gli stranieri venuti in Italia, per la sua arte corretta, pel non comune valore interpretativo, per le ottime esecuzioni sia dal lato tecnico che da quello dello stile. Interpretò assai bene Nardini, Bach, Locatelli, Paganini, ecc. e fece calorosamente applaudire una nuova Sonata, per solo violino, di Reger, notevole per la severità dello stile e per la concisione del pensiero. Ottimo accompagnatore il pianista Ruoff.

22 gennaio. — Il Trio Sirota ha eseguito assai bene il *Trio in do min.* di Brahms, quello in re min. di Bossi e un altro in si bem. magg. di Mozart, distinguendosi, specialmente, per l'affiatamento delle interpretazioni.

27-29 gennaio. — Il Quartetto Lehner, in musiche di vario stile, ha dimostrato grande affiatamento ed omogeneità, unite a vivacità coloristica ed a calore di esecuzione. Ha avuto un'ottima accoglienza. In programma: Brahms, Ravel, Haydn, Dohnanyi, Beethoven, Mozart.

12 febbraio. — Esito non ottimo ha avuto l'audizione della violinista australiana Alma Mood'e, anche a motivo d'un programma tutt'altro che avvincente. Il pubblico, ad ogni modo, riconobbe in lei delle qualità di tecnica non d'aprezziabili.

SOCIETÀ AMICI DELLA MUSICA. — 26 gennaio. Lieto successo hanno riportato il pianista Martiniotti, il violinista Tonini e il violoncellista Pinfari, con la cooperazione del prof. Tedeschi, del quale si eseguì una Sonata giudicata molto favorevolmente. Piacquero anche le esecuzioni del Trio di Smetana, e di una Sonata di Locatelli, per violino e pianoforte.

CONCERTI DIVERSI. — 11 gennaio. Benissimo è riuscita l'audizione offerta, per beneficenza, da Leandro Criscuolo e da Adele Mazzucchelli. Il primo ha dato una bella prova della sua maturità di pianista, in brani di differenti autori e, ancor meglio, nella *Toccata in do*, op. 7, di Schumann. La violinista Mazzucchelli ha dimostrato una seria preparazione, eseguendo, lodevolmente, varie Sonate di Beethoven e di Franck.

12 gennaio. Al Circolo d'alta cultura, G. C. Visconti di Modrone e Alessandro Tamburini, dopo aver eseguito, con affiatamento e vigore interpretativo, pagine di autori classici, si accinsero, tra il più vivo interesse, a improvvisazioni su due pianoforti su temi dati dal pubblico. E l'esperimento riuscì pienamente, procurando loro grandi applausi.

16 gennaio. Il pianista russo Nicolai Medakoff ha ottenuto un discreto successo in un programma non troppo felice comprendente musiche, come l'*Appassionata*, delle quali si ricordavano eccellenti esecuzioni.

18 gennaio. Nel violinista russo Anton Mazskoff, il pubblico apprezzò la correttezza, l'esattezza stilistica, che meglio rifulsero nell'interpretazione della *Ciaccona* di Bach.

23 gennaio. Al Lyceum è riuscita assai bene l'audizione di musiche di Carlo Ravasenga. Dei pezzi per canto piacquero maggiormente un *Convito* su versi di Gozzano. Di quelli per pianoforte ebbe la migliore accoglienza una *Sonata in do min.* (eseguita con cura dalla signora Maria Confalonieri Conti) assai robusta e di buona tecnica.

27 gennaio. Per l'anniversario della morte di Verdi il nostro Conservatorio ha dato un concerto al quale parteciparono alcuni allievi licenziati o dei corsi superiori, e un'orchestra diretta dal maestro Renzo Bossi.

Anche la Casa dei musicisti ha voluto commemorare la mesta data. L'orchestra del maestro Stefani ha eseguito musiche di Daelli, di Perosi e dello stesso Verdi, suscitando viva commozione nei ricoverati e negli invitati.

2-14 febbraio. Il violinista Johan Komez, in due audizioni al Conservatorio ed al teatro Dal Verme, ha avuto riconfermato il successo che il nostro pubblico gli fece lo scorso mese. Piacquero particolarmente nel *Concerto in re min.* di Vieuxtemps e nelle *Streghe* di Paganini.

Preciso e sicuro accompagnatore, al piano, il maestro D'Erasmus.

3 febbraio. La Società «Mandolinisti milanesi», con la cooperazione del mandolinista Raineri direttore della Soc. Royal di Bruxelles e del chitarrista Gallimberti, ha offerto una interessante audizione. Il maestro Gallone ha ottenuto ottimi effetti dall'orchestra di plettri.

11 febbraio. I solisti Tos, Ranzato, Genari, e l'orchestra diretta dal maestro Pettinato riscossero vivi applausi in un concerto di beneficenza, il cui programma comprendeva alcune nuove composizioni: due *Canzoni calabresi*, su versi di Zangarini, e un *Orazione alla bandiera* dello stesso Pettinato, semplici e originali.

ROMA

AUGUSTEO. — 15 gennaio. - Concerto orchestrale diretto da Fritz Reiner, che ottiene, dirigendo la *Sinfonia in do magg.* di Schubert e pagine di Berlioz e di Wagner, un successo non minore di quello conseguito al Costanzi coi *Maestri Cantori*. La *Ballata delle Gnomidi* di Respighi, interpretata brillantemente dal Reiner, è accolta anch'essa da vivi applausi, e impressiona per la vigoria delle movenze e dei colori.

18 gennaio. - Torna dinanzi al pubblico dell'Augusteo Marco Enrico Bossi, che si presenta come organista, e come compositore con i suoi *Momenti francescani* e col *Concerto per organo e orchestra*. L'illustre artista è accolto, come sempre, con vive dimostrazioni di stima e di plauso.

25 e 29 gennaio. - Concerti del violinista Carl Flesch: egli impressiona vivamente il pubblico per la bellezza del suono, la naturalezza del fraseggio, e per le doti di virtuoso. L'orchestra, in questi concerti, come in quello Bossi, viene diretta da Alfredo Morelli, che, oltre ad accompagnare i solisti, interpreta ottimamente alcune pagine di Grieg, Liszt e altri autori.

5 febbraio. - Il maestro Molinari che, reduce da Praga, viene molto festeggiato per i vivi successi colà ottenuti, dirige un concerto di musica italiana. Il programma si inizia e si chiude con le sinfonie della *Linda* e della *Semiramide* che sono accolte da entusiastici applausi. Le nuove composizioni che — racchiuse in questa cornice — vengono presentate al giudizio del pubblico, ottengono scarso successo. Il *Concerto gregoriano* di Respighi — pure confermando le alte doti di musicista e di orchestratore del maestro — pare un lavoro artificioso e poco omogeneo: n'è superbo interprete Mario Corti. Le *Impressioni pagane* di Davico — di un tipo impressionistico ormai superato — passano sotto silenzio. Le tre *Liriche* del maestro Mantica, cantate ottimamente dalla Mendicini Pasetti, sono anch'esse accolte da scarso e contrastati applausi. Il maestro Molinari ottiene un personale successo, per la padronanza e la penetrazione con cui dirige queste composizioni.

12 febbraio. - Festa artistica di fraternità latina: la giovanissima pianista romana Marcella Lantenay, una delle migliori alunne recentemente uscite dal Liceo di Santa Cecilia, e la organista francese Nadia Boulanger svolgono un attraente programma, conquistando le simpatie e l'applauso. La Lantenay, oltre che in alcune pagine di Chopin, si cimenta nel *Concerto* di Schumann, dando prova di felice istinto musicale e di qualità tecniche brillanti. La Boulanger interpreta opere di Frescobaldi, Couperin, Scarlatti, Bach, e una espressiva composizione per organo e orchestra della sua defunta sorella Lili, intitolata *Pour les funérailles d'un soldat*.

ALTRI CONCERTI. — Nella Sala della R. Accademia di Santa Cecilia, i concerti del 27 gennaio e 3 febbraio sono dedicati a Carlo Flesch, alla pianista Tina Filippini-Siniscalchi e al violinista Joseph Szigeti, già applauditi, quest'anno e l'anno scorso, all'Augusteo.

Particolare interesse ha suscitato il concerto di Francesco Bajardi, che ha aggiunto un nuovo successo ai molti per cui il pubblico romano altamente stima questo illustre pianista.

Alla Filarmonica, la stagione, inaugurata brillantemente il 9 gennaio col quartetto Lehner, ha proseguito nei successivi lunedì sempre con ottimo successo, con un concerto del violinista Remy Prinseppe, in unione alla propria signora, eccellente arpista; con altro del pianista Silvestri e della cantante Flora De Grisogono; con

un terzo, particolarmente interessante, della nuova Società romana degli strumenti a fiato, la quale, oltre al *Quintetto*, op. 16, di Beethoven e ad un altro di Lefebvre, ha eseguito un promettente lavoro del giovane musicista americano Sowerby, vincitore del pensionato istituito in Roma dal governo degli Stati Uniti.

Agli Amici della Musica, il 28 gennaio, ha tenuto un ottimo concerto il quartetto della Società (nel programma, fra l'altro, il *Quartetto*, op. 41, di Schumann e la *Venere dormiente* di Alberto Gasco).

Alla Sala Bach una udizione della pianista Vera Gobbi-Belcredi; un'altra del pianista Gigi Tedesco; due concerti della cantatrice russa Eugenia von Klemm con interessanti programmi di canti di vari paesi; tre concerti della violinista Antonietta Chialchia e della pianista Rachele Maragliano, illustranti la *Sonata*, per violino e pianoforte, da Corelli ad oggi.

Al Lyceum femminile un concerto-profilo di Francesco Santoliquido, con successo vivissimo per le composizioni pianistiche e vocali del valente compositore romano; un altro di Amilcare Zanella accolto con altrettanta simpatia; una conferenza-concerto di Francesco Vatielli su *La scuola musicale bolognese*.

Presso il Gruppo Universitario Musicale il prof. Wladimir Zabughin ha tenuto una serie di conferenze su *L'espressione musicale*, accompagnate da interessanti esecuzioni musicali col concorso della pianista Rina Rossi e di altre egregie artiste.

All'Albergo di Russia un concerto della cantatrice polacca-americana Elena Ssianska Kanders, con programma di musiche italiane, francesi, tedesche, russe, accolte da vivo successo.

TORINO

Al Liceo, la signorina Maria Amstad è apparsa una raffinata cantatrice da camera, sempre in stile nelle interpretazioni delle varie liriche, cantate nelle lingue originali. Mieczko Horszowski fu un efficace collaboratore, applauditissimo anche in brani da solo.

Pure al Liceo, lo scorso gennaio, il pianista Gregorio Manieri di Napoli ebbe un notevole successo in un arduo programma. Per quanto cieco, questo giovane e raro musicista è un gran virtuoso e fa molto sperare per l'avvenire.

BOLOGNA

A «Musica nuova» è piaciuta la cantatrice Teresa Andres in un programma di autori italiani dei più recenti. Particolarmente gustati i tre *Poemi* di Alfano; una *Canzone del niente* di Pratella, ed altre musiche di Alaleona, Pizzetti, Respighi.

La cantante Lénart — accompagnata assai bene dal maestro Veretti — si è presentata al pubblico del «Risveglio» ed alla Sala Pizzi,

imponendosi per mezzi vocali e per la tecnica. Alla stessa Sala Pizzi ha suonato la pianista Gennari rivelando solida preparazione, tocco incisivo, e buona espressione.

Buon successo ebbero, al Quartetto, Nino Rossi e il violinista Szigeti. Il primo, un pianista eccellente, ha una notevolissima sensibilità. L'altro è, forse, un po' troppo uniforme nelle sue interpretazioni, pur possedendo qualità di tecnica, scioltezza di polso, ecc.

NAPOLI

SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — 10 gennaio. Ottima esecuzione del *Quartetto XI* di Beethoven, della *Suite in sol magg.*, di Bach, per violoncello solo, della quale il Viterbini fu interprete composto ed efficace, e, soprattutto, del *Quartetto*, op. 60, di Brahms, per la valentia degli interpreti: del Longo, del Cantoni, dello Scarani e del Viterbini.

31 gennaio. Il *Trio in mi bem.* di Martucci ha procurato un insolito godimento artistico. Alessandro Longo, il Cantoni (violino) e il Viterbini (violoncello), ne dettero una esecuzione di prim'ordine. Piacquero anche il *Quartetto* di Gilere, e quello *in sol* di Brahms.

ALTRI CONCERTI. — Il giovane violinista Nohbert Kubat, al pubblico degli «Illusi», ha meglio rivelato il suo virtuosismo che la sua anima, pur dimostrando notevoli qualità e serietà di studi. Accompagnò al piano, efficacemente, il pianista Mikelka.

Ben riuscita l'audizione della Scarlatti del 4 febbraio. Programma austero e ottima esecuzione. L'orchestra, diretta dal maestro Napolitano, eseguì mirabilmente la *Passione secondo S. Matteo*, il *Concerto brandeburghese* di Bach e il *Concerto grosso* di Händel.

Ildebrando Pizzetti, l'11 febbraio, ha diretto, a Palazzo Vecchio di Firenze un interessantissimo concerto orchestrale, ottenendo effetti grandissimi e conquistando completamente l'imponente uditorio. In programma: le *Sinfonie* della «Guzza ladra» e del «Matrimonio segreto»; il *Concerto in la min.*, per violino e orchestra d'archi, di Bach, che ha rivelato la maestria del Serato e che il Pizzetti ha diretto con compostezza classica; *Cipressi* di Castelnuovo Tedesco, dalla tecnica modernissima, e che il pubblico ha assai gradito.

Il pubblico veneziano del Quartetto, il 25 gennaio, ha accolto il debutto di due giovanissimi concertisti: Maria Toffoletti (pianista) e Luigi Ferro (violinista), da poco licenziati da quel Liceo. Entrambi possiedono qualità notevoli e amore allo studio.

A Trieste Augusto Jancovich ed Eusebio Curellich hanno offerto — in diverse audizioni — un interessante ciclo di *Sonate* per violino e pianoforte, delle quali sono stati interpreti ottimi per slancio e ardore nonché per compostezza tecnica.

PARIGI

La nuova composizione per pianoforte *Eskual Herria (Patrie basque)*, di Adolph Borchard, presentata al pubblico parigino della Sala Colonne, è un lavoro ben elaborato e assai distinto, nell'autore del quale si scorge l'ingegno d'un vero artista. Il Borchard l'ha anche eseguita mirabilmente.

Le Retour du Printemps di Maurizio Desrez è un poema lirico abbastanza ben riuscito, felicemente orchestrato, forse non troppo originale, ma che rivela nell'autore tatto, buon gusto e senso di misura. Si compone di due temi, quello dell'inverno e l'altro della primavera; dapprima essi sono esposti successivamente poi contrapposti per il finale. La parte vocale è assai melodica. Il pubblico dei Concerti Lamoureux l'ha accolto simpaticamente.

A Praga si è avuto un ciclo di concerti diretti da Molinari. I programmi comprendevano musiche di Beethoven, di Strauss, di Respighi, ecc. Il successo, vivissimo, è stato constatato anche dalla stampa.

Nella Sala Smetana della stessa città, il 30 gennaio, ha avuto luogo la prima esecuzione di *Sensitiva*, poema per canto e orchestra di Ottorino Respighi, sotto la direzione del maestro Talich, e con solista — per la parte di canto — la signora Elsa Olivieri Respighi. Il lavoro è piaciuto molto e gli applausi sono stati calorosissimi.

Un grande successo ha ottenuto recentemente a New York un Trio italiano composto da tre tra i più illustri concertisti italiani: Alfredo Casella (pianista), Arrigo Serato (violinista), e Arturo Bonucci (violoncellista). Essi, destando grande entusiasmo nell'uditorio e unanimità di giudizio nella critica, hanno eseguito la *Sonata* di Rachmaninov, il *Trio* di Brahms e una *Sonata* di Franck.

Grande successo al Costanzi di Roma:

Giulietta e Romeo

Tragedia in tre atti

Libretto di Arturo Rossato Musica di Riccardo Zandonai

OPERA COMPLETA PER CANTO E PIANOFORTE

(riduzione di F. CALUSIO)

Fr. 40

LIBRETTO FR. QUATTRO

(Nel prezzo è compreso l'aumento).

EDIZIONE RICORDI

RECENSIONI

OPERE D'INTERESSE MUSICALE

CUNELLI (G.) — *Sui modi per rovinare la voce, il cantante e l'artista.* (Ediz. Sper, Roma).

In questo libro l'A. constata il fallimento dei metodi empirici nell'insegnamento del canto di fronte alle odierne esigenze, e dichiara che è una necessità preliminare, per poter dare lezioni di canto razionalmente ed efficacemente, la conoscenza della anatomia e della fisiologia degli organi vocali da parte dell'insegnante, il quale deve richiedere sempre la collaborazione di un medico fisiologo-laringologo, per ottenere i massimi risultati da un soggetto dotato di buone qualità naturali.

Inoltre il Cunelli svela parecchi di quei misteri che si svolgono sul palcoscenico, nei gabinetti degli impresari e in quelli degli improvvisati agenti teatrali, ed enumera gli intrighi che impaniano il cantante (specie se donna) al principio della carriera. In un'appendice al libro sono indicati 4 prospetti diagnostici aventi per scopo di rispecchiare le condizioni fisiche e vocali dell'allievo, l'opera meritevole del maestro e la sua responsabilità morale.

Il Cunelli dimostra indubbiamente una profonda conoscenza dell'ambiente teatrale e una competenza non comune nelle questioni relative alla fonetica, e per ciò il suo saggio critico riesce obiettivo e scientificamente sereno.

MUSICA DIDATTICA

MATTHAY (T.) — *Le Azioni del Tocco pianistico in tutte le loro differenziazioni.* Versione dall'inglese di M. Bertola, a cura e con prefazione di M. Capra. (S. T. E. N., Torino).

Ecco una pubblicazione destinata ad interessare ogni classe di cultori del pianoforte; insegnanti e alunni, tradizionalisti ed evolutivisti. Questo libro si salva dalla diffidenza che potrebbe partire da preconcetti di scuola, perchè non propugna un sistema contro altri sistemi; è anzi il libro che meglio dovrebbe simpatizzare alla categoria degli insegnanti contrari a ogni vincolo pedagogico prestabilito.

Vi sono spiegate minutamente le esigenze del tasto e quelle del muscolo, onde rendere pratica l'acquisizione di quelle abitudini fisiche e mentali richieste dalle predette esigenze. Le azioni e le lezioni costituenti il fondamento della tecnica azzarda, scaturiscono da una somma di verità che nessuna mente equilibrata può oppugnare, essendo il chiaro risultato di una completa analisi del tocco, nella pratica controllata e lusingata dalla scienza.

Vi è, perciò, una parte dedicata al trattamento del tasto dal punto di vista strumentale, descrivendo il funzionamento delle leve meccaniche destinate alla produzione del suono, e un'altra riferentesi alle leve fisiologiche dell'arto brachiale, col modo di naturalmente impiegarle in piena rispondenza a quelle meccaniche.

Svolta esaurientemente la trattazione di tutte le varietà di tocco, e dei mezzi atti ad effettuarle, il libro esamina tutti gli atteggiamenti che la mano viene ad assumere, variando la posizione, in rapporto a essi tocchi applicati a ciascuna formula pianistica. Così il gesto vi è trattato non come fine a se stesso, bensì come necessità conseguente all'effetto da ricavarci.

Si potrà discutere circa l'opportunità di comunicare ai principianti quelle nozioni e pratiche proprie della tecnica più raffinata, ma a ciò provvede il discernimento dell'insegnante, se tratta soggettivamente la scolarasca.

Certo gli insegnanti dovrebbero sulla ignoranza di quanto espone il trattato del Matthay, onde per fine a certi equivoci elevati a acrota, sia in nome della invariabilità nella posizione, detta classica, della mano, sia in nome dell'ampio gesto o di evoluzioni non motivate.

È la prima volta che il trattato *Le azioni del Tocco pianistico* appare integrato in traduzione italiana e l'iniziativa del fervente apostolo di Matthay, in Italia — Marcello Capra — il notissimo editore torinese, autore di un interessante libro (1) e di succose trattazioni pedagogico-pianistiche, dona all'opera benemerita l'impronta della genialità esplicantesi in note e dilucidazioni dovute alla sua penna ricca di verve e di spunti piccanti.

M. SACHERI ATMONÈ.

(1) MARCELLO CAPRA. — *Psico-fisiologia — Pianoforte — Tobia Matthay.* Vedi «Musica d'Oggi» N. 8-9: 1926.

RAVANELLO (O.) — *Breve Studio sull'Imitazione con relativi esercizi.* (Ed. Zanibon, Padova).

Breve studio, lo chiama l'A.; troppo breve, diciamo noi, ed è questo, il solo appunto che facciamo al lavoro. Così com'è, sarebbe un ottimo capitolo d'un trattato d'armonia; essendo uno studio speciale sull'imitazione, ci sembra che uno sviluppo più ampio sarebbe stato molto opportuno. Riteniamo, quindi, che sarebbe stata ottima cosa non limitarsi a citare i più celebri esempi classici, ma riportarli, anche se non per intero. E più che da lavori strumentali e moderni, toglierli dalla musica polifonica, senza sdegnare gli autori più artificiali; e tratta, infine, di sola tecnica. Ma, in complesso, la materia è svolta con ordine, precisione e chiarezza. Il lavoro finisce con una serie di esercizi pratici (costituenti un'ottima preparazione agli esercizi analoghi superiori), dai nostri della scuola napoletana, in massima parte ignorati o misconosciuti, ai moderni francesi, dal Dubois al Lavignac e al Faucher.

M. Z.

NERI (A.) — *Degli Abbellimenti musicali.* (G. Zanibon, Padova).

È un opuscolo utilissimo, specialmente per i pianisti, i quali vi troveranno, per quanto in poche pagine, interessanti norme per l'esecuzione degli abbellimenti. C'è qualche menda di stampa che addittiamo all'A. ed all'E. per non generare confusione negli esempi.

R.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

DUPRE (M.) — *Trois Préludes et Fugues pour Grand Orgue.* (A. Leduc & Cie., Parigi).

Raccomandiamo questi tre *Préludi e Fughe* del giovane virtuoso francese ai buoni organisti; sono lavori tanto più apprezzabili quanto più scarsa la musica odierna per organo. Se l'A. non vi si rivela grande musicista, si dimostra certo un compositore straordinariamente sicuro del suo strumento e che ne intuisce e ne ama gli effetti.

Tutti e tre i pezzi sono di difficile esecuzione, nel terzo *Préludio* c'è qualche passo con pedale triplo e quadruplo.

CLAVERS (R.) — *Thème varié pour Grand Orgue.* (A. Leduc & Cie., Parigi).

Pezzo di buon effetto organistico e di difficoltà media, piuttosto facile, composto in uno stile prudente senza intimità troppo personali.

PHILIPS (F.) — *Sea dreams, Scherzetto, Réverie, Impromptu* per Pianoforte, op. 29. (Augener Ltd., Londra).

Sono quattro pezzi scritti in stile gradevole per i media dei dilettanti, senza difficoltà d'esecuzione, e con un certo tono di buona educazione esteriore, che fa pensare al mondo della borghesia inglese, dove si fa musica sorbendo contegnosamente il tè.

DE LA TOMBELLE (F.) — *Suite pour 3 Violoncelles.* (M. Senart, Parigi).

È un Trio vero e proprio, che l'A. chiama *Suite* certo per puro scrupolo, essendo composto d'un *Allegro* (in forma di 1° tempo di Sonata), d'un *Andantino*, seguito da uno *Scherzando Presto*, un *Lento* ed un *Finale* fugato; dunque 5 tempi invece dei 4 tradizionali. Lo stile è quanto mai prudente e... morigerato, la condotta è da maestro. L'effetto di sonorità, per senza trovate, dev'essere buono; difficoltà d'esecuzione nessuna.

GUI (V.) — *Quattro Canti della morte*, per Canto e Pianoforte. (Pizzi & C., Bologna).

Sono poesie popolari greche tradotte da N. Tommaseo, musicate con un alto senso tragico del loro contenuto; forse un po' più tragico di quanto conveniva in canti ad una voce con pianoforte, perchè si potrebbe credere fossero squarci d'un melodramma, cioè tratti d'un ampio complesso, piuttosto che piccole opere complete in loro stesse.

Dal lato tecnico, malgrado qualche troppo chiaro segno d'una cultura e d'un gusto teatrali, l'A. appare a mano sicura, tanto nella grande costruzione dei pezzi, quanto nel loro andamento, specie armonico. Forse l'ultimo canto chiude poco felicemente, così che si rimane sospesi, anziché col senso dell'ineluttabile fatalità ch'è nello spirito delle parole.

In complesso questi quattro canti vanno segnalati nella non molto ricca produzione musicale italiana dei nostri giorni.

HABA (A.) — *Quatuor à cordes au système de quart de ton.* (Universal Edition, Vienna).

È un Quartetto in un tempo solo con vari mutamenti di carattere e di moto, su temi che derivano da un'unica cellula musicale: il seguito di tre note disanti l'una dall'altra un quarto di tono. Il diesis di 1/4 di tono ed il bemolle di 1/4 di tono sono indicati assai poco leggibilmente con una specie di bemolle mezzo sdrucito, girato, ora a destra, ora a sinistra. La tecnica è quella d'un buon compositore. È la musica?...

Non è facile rendersi conto del valore di questo lavoro (che ha l'aria più che altro, d'un tentativo), visto che la lettura al pianoforte perde una parte dell'effetto

anche tonale, e la lettura diretta dalle note non dice molto di più. Ad ogni modo non si può non notare come il quarto di tono abbia quasi sempre ufficio di suono di passaggio: la sostanza armonica rimane fondata sui rapporti semitonali, intesi qui nel senso ormai non nuovo e sorprendente di quell'amplificazione tonale che impropriamente si dice atonalità, tanto per provare che anche i più arditi fanno gran fatica a liberarsi dai pregiudizi e dai concetti tradizionali.

Ma è ovvia una domanda: che l'autore sia ricorso proprio al « sistema del quarto di tono » perchè non trovava altro mezzo d'esprimere quanto gli suggeriva la sua sensibilità musicale? Sarà ingiusto dubitare? E se non fosse ingiusto, non sarebbe la condanna dell'opera? Essa passerebbe dal campo dell'arte a quello del gioco, del rompicapo; contraddicendo allo spirito di tutta la tendenza artistica odierna, che rappresenta uno sforzo sempre più intenso verso il conseguimento di altezze sempre maggiori ed ardite nel dominio dell'arte. GIULIO BAS.

BERISSO (A.) — *Impressioni*, per Pianoforte. 2° Serie: I. *Protecnica sul mare.* — II. *Iberica.* — III. *Libellule.* — IV. *Il gatto e il topo.*

— *EIYAYAMA. Cinque Pezzi per Pianoforte:* I. *Psiche femminile.* — II. *Invocazione.* — III. *Notte stellata.* — IV. *Serenatina a Zizi ed a Zizò.* — V. *Il pescatore solitario.*

— *Petite Suite per Violino e Pianoforte:* I. *Ricordanze.* — II. *Femme jalouse.* — III. *La promenade avec elle.*

(G. Ricordi & C., Milano).

È passato un anno che la Casa Ricordi, ha pubblicato undici Composizioni per Piano, di Alfredo Berisso, tutte salutate dai più lusinghieri giudizi della critica. Dello stesso Autore, la medesima Casa, dà ora alla luce altri dodici pezzi.

Se nella prima raccolta si rivelava la conoscenza, la padronanza più assoluta del piano, una vena ricca d'ispirazione ed un aristocratico senso di grazia e di forza, esaminando questa seconda raccolta si rimane impressionati dalla maestria con cui l'Autore, affrontando i più svariati e difficili temi, ha saputo innalzare la tecnica del piano ad ardimenti ed innovazioni notevolissime. Infatti, se egli, all'idea di un'altissima e purissima veste, se osservando i valori dell'*Harmonia Naturae* sa comprendere non solo ciò che è apparente ma, inoltre, ciò che è sostanza essenziale, ragione d'essere, sotto il rapporto di costruzione, di tecnica, lo afferriamo, rinnova e risgiovane il pianoforte. Il provato strumento, il quale sembrava invecchiare alle percussioni delle usate armonie e lasciava i suoi stanchi soffii di novità alla mano dell'interprete, viene nobilitato sotto i lampi possenti di questo creatore tanto che, con queste nuove composizioni, alla letteratura pianistica si apre un più vasto orizzonte del quale non scorgiamo i limiti. È il pensatore che s'estolle da queste pagine, l'intuitore profondo che ha saputo ascoltare con spirito attento e commosso le infinite voci della natura e plasmarle col più chiaro ed alto senso di libertà.

Indubbiamente, queste originalissime « parole musicali », non concedono le loro evidenti e nascoste supreme bellezze di pensiero e di forma al superficiale esaminatore, né al novizio dell'esecuzione; per penetrarle occorre abituarsi dalle dogmatiche regole che la storia ancora ci tende; per eseguirle è indispensabile l'animo vibrante al più alti sensi di poesia, la mano provata e vittoriosa in tutte le difficoltà. Il formidabile ed assillante pensiero di Iberica; il fantasmagorico *Protecnica sul mare* amplissimo di svolgimenti inopinati, ricco di dettagli e commenti nostalgici; il delizioso *Libellule*; il senso di triste fatalità, felicità e dolore di *Il Gatto ed il Topo* delle

IMPRESSIONI; il senso di profondo amarrimento di invocazione; il disperante mistero dell'infinito non svelato di *Nozze stultit*; la squisita poesia virgiliana di *Pescatore solitario*; il virgineo sapore dei canti di *Serenata a Zizi ed a Zizi*; l'indefinibile nobiltà e mondanità fuse insieme di *Psiche femminile per gli INULTI*; la petulantia di *Femme jalouse*; la fresca gioia trasfusa in *Promenade avec Elle*; e, infine la larga vibrazione risonante dai segreti fondi dell'anima di *Ricordanze*, posti e trattati come sono, denotano che son frutto della instancabile meditazione d'un grande ingegno, d'un grande animo, il quale seppe unirsi ad un alto e puro scopo, il bello. ALFREDO THEY.

FRONTINI (F. P.) — *Impressions: petits morceaux pour Piano*.

TARENGHI (M.) — *Pages intimes, pour Piano*. (A. & G. Carisch & C., Milano).

Non si tratta di lavori nuovi, ma della ristampa di composizioni che girano già da una decina d'anni. Inutile quindi cercarvi qualsiasi manifestazione delle tendenze moderne; invece la sincerità che dappertutto vi spira spiega benissimo la loro fortuna e la loro vita. I dieci pezzi del Frontini sono destinati ai giovani. Forma semplice, idee chiare; ma la costante nobiltà che vi regna prova che questi pezzi furono concepiti con uno scopo educativo, più che per mero divertimento. Più complessi, ma senza superare la media difficoltà, quelli del Tarenghi; e se talora vi si può trovare un'eccessiva inaspettata in uno stesso ritmo — specie negli accompagnamenti — vi si scorge sempre quella caratteristica che è una delle migliori dell'A.: l'assenza d'ogni artificio. E così i pezzi vanno; nessun dubbio che continueranno ad andare.... M. Z.

QUANTZ (Joh. Joach.) — *Sonata I per Flauto traverso con Cembalo*. — *Sonata per due Flauti traversi con Basso*. Rev. di Oscar Fischer, parte di Pianoforte di Otto Wittenbecher (Ed. Forberg, Leipzig).

Per chi non lo sapesse, il Quantz, compositore e flautista, è stato il maestro di Federico II il grande, il vincitore della guerra del sette anni. Forse queste sonate diventarono il gran sovrano durante i riposi bellissimi; musica dunque un po'... d'occasione. E musica antica, per di più. Ma non per questo superiore a tant'altra. Due sonate normali, che possono udirsi volentieri per il loro garbo e la buona fattura, ma d'un'ispirazione modesta, che sente dappertutto la grande influenza di Giovanni Sebastian Bach, dell'Hasenel e ancora, e forse di più, dei maestri italiani. Buona la revisione del Fischer e l'armonizzazione del Wittenbecher.

CARSE (A.) — *Suite in the olden style: Prelude, R'gaudon, Gavotte, Aria, Minuet*.

MOFFAT (A.) — *Welsh Airs & Dances*.

ROSENBLOOM (S.) — *Sous le beau ciel; Serenade*.

STEWART (D. M.) — *Capricciotto*. (Augener Ltd., London).

Pur non avendo nulla di eccezionalmente elevato, i vari brani del Carse e del Moffat sono sempre condotti con perizia e con gusto fine e delicato; gli altri due autori non sanno elevarsi di molto dalla solita mediocrità; musica adatta, tutt'al più, a passatempi famigliari.

BAZELAIRE (P.) — *Chanson d'automne, pour Piano*. — *Cortège, étude de Concert*. (Ed. M. Senart, Paris).

Semplice e chiaro il primo, non troppo difficile, molto adatto a rendere meno pesanti le nebbiose giornate invernali; più difficile il secondo, nel quale la condotta mal nasconde la vacuità dell'idea, sempre piatta e comune. Bella l'edizione e degna di musica migliore.

A. A.

SETACCIOLI (G.) — *Sonata per Clarinetto e Pianoforte*. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pianoforte*, Torino, Anno III, N. 1.

La certo non ricca letteratura del clarinetto si arricchisce, col lavoro del Setaccioli, di una Sonata degna di attenzione. Lo strumentista troverà, pregio non piccolo, che veramente l'A. ha pensato la sua musica per clarinetto ed ha saputo abilmente sfruttare le risorse d'uno strumento ancora un po' troppo trascurato nella musica da camera. Gli esempi pur tanto pregevoli di un Brahms e di un Roger sono quasi isolati.

Il Setaccioli, che ha una predilezione per gli strumenti a fiato, tale da indurlo a ridurre per essi soli alcune pagine scartolanti, offre ora al clarinetista una composizione di solida fattura e di sicuro effetto. Nel primo tempo il contrasto tra il carattere e... le affinità dei due temi sembra eccessivo; un po' troppo brahmiano il primo e sensibilmente francese il secondo; ma il tempo è condotto con vigoria e sicurezza. Meno interessante il notturno, brillante e piacevole il finale.

e. d.

CARAFÀ D'ANDRIA (A.) — *My Doll. Schottisch*. (G. Ricordi & C., Milano).

Anche quest'ultima danza della gentildonna napoletana, come le sue precedenti, è piena di brilo, di eleganza, cadenzata e geniale, soffusa di suggestivo esotismo.

GILSON (P.) — *Six Chansons écossaises de Leconte de Lisle*. (M. Senart, Paris).

Sono melodie chiare, facili, ma espressive, ordite su scale pentafoniche, armonizzate ed elaborate con fine gusto. Voce e pianoforte si fondono con molto buono effetto.

x.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Violino e Pianoforte

TARTINI (G.).

E. R. 178. — *Sonata del Diavolo (o Trillo del Diavolo)*. (Edizione integra di J. B. Cartier, Parigi 1798). Realizzata per Violino e Pianoforte e corredata di Cadenze e segni d'interpretazione da E. POLO. . . . L. 4,—

E. R. 177. — *Sei Sonate per Violino, col l'accompagnamento di Pianoforte, realizzate da E. POLO*. . . . 10,—

E. R. 127. — *Quattro Sonate per Violino e Violoncello o Cembalo, (dalle dodici edite nel 1735), rivedute con accompagnamento di Pianoforte dal Basso numerato da R. TAGLIAZZOZZO e F. BOGHEN*. . . . 8,—

E. R. 267. — *Pastorale per Violino e Basso, Realizzazione per Violino e Pianoforte di O. RESPIGHI*. . . . 4,—

E. R. 268. — *Sonata per Violino e Basso, Realizzazione per Violino e Pianoforte di O. RESPIGHI*. . . . 4,—

VERACINI (F. M.).

E. R. 128. — *Sei Pezzi (dalle Sonate Accademiche a Violino solo e Basso) riuniti in forma di Sonate per Violino e Pianoforte, riveduti ed illustrati da R. TAGLIAZZOZZO, con accompagnamento di Pianoforte dal Basso numerato di F. BOGHEN*. . . . 8,—

(Nel prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI



CONCORSI

® *L'Arte Pianistica* di Napoli (Vicoletto Costantinopoli, 2), alla quale dovrà richiedersi programma dettagliato, bandisce due Concorsi, con scadenza al 30 giugno p. v. Il primo — fondazione Tortarone — assegna tre premi, ciascuno di L. 500 alla composizione ritenuta migliore, per pianoforte, per canto, per violino con accompagnamento di pianoforte.

Il secondo concorso è per una *Suite pianistica* in tre tempi, ed è pure dotato di un premio di L. 500, offerto dal signor Domenico Valentini-Vista di Foggia, per onorare la memoria di suo fratello Franco, eletto musicista.

Nel segnalare il nobile atto, ricordiamo che Franco Valentini-Vista, morto giovanissimo a 27 anni, fu tratto dai severi studi economici a quelli più brillanti della musica da un grande istinto e da vera vocazione. Sono rimasti di lui tre piccoli pezzi per pianoforte, *Canto di Natale, Enigma, Idillio*, assai favorevolmente giudicati dalla critica, raccolti in un elegante album, ed eseguiti anche recentemente in un concerto a Foggia. L'illustre critico genovese Lorenzo Parodi ne ha fatto oggetto di uno studio, dato alle stampe.

Parole lusinghiere sul compianto musicista troviamo nel «Canta Possillipo» del 1919, edito dal Gennarelli di Napoli, e la stampa pugliese e calabrese più volte ha avuto occasione di rievocare la sua memoria.

® La Società «Amici della musica» di Livorno (chiedere il programma dettagliato), presso quel R. Teatro Rossini, invita ad una gara — con scadenza 30 giugno p. v. — per la composizione di una *Cantata* in lingua italiana per Soli, coro di uomini e orchestra. Vi sono due premi, uno di L. 1000 e l'altro di L. 500, da aggiudicarsi per referendum, ai due lavori ritenuti migliori da apposita Giuria.

® La Commissione incaricata dalla R. Accademia Filarmonica di giudicare i suoi due Concorsi (per una Sonata di Violino o Violoncello e per due Quartetti Vocali), Commissione composta dai maestri A. Bustini, D. Alaleona, A. Cametti e R. Storti, ha terminato i suoi lavori. Con giudizio unanime, ha deliberato di non premiare nessuna delle composizioni del primo concorso, pur ritenendo degne di encomio le due Sonate per Pianoforte e Violoncello portanti i titoli: *In vitium ducit culpae fuga si caret arte* e *Pertinax 1323*.

Dei tre lavori per Quartetto Vocale la Commissione ha prescelto per il premio e l'esecuzione quello portante il motto: «Semper Spes», del quale è risultato autore il maestro Attilio Poleggi, giovanissimo e valoroso allievo del maestro Vincenzo Di Donato.

NOTIZIE

® Nel mese di maggio il maestro Guarnieri dirigerà una serie di concerti sinfonici, in tournée per le principali città d'Italia, a favore dell'istituto «Teatro Nazionale» e dell'«Opera tubercolotici di guerra». La costituzione dell'orchestra è affidata alla Società orchestrale bolognese che ha assunto, pure, la gestione tecnica dell'impresa.

Ad ottenere il concorso dei maestri compositori alla manifestazione, il Guarnieri bandisce per l'occasione una gara — scadenza il 10 aprile — per un brano sinfonico.

® Il maestro Primo Landini, direttore dell'Istituto musicale di Piacenza, ha terminato un nuovo lavoro sinfonico in memoria di Luigi Illica, che verrà eseguito durante la commemorazione che se ne farà, tra breve, a quel Teatro Municipale.

® Al Massimo di Palermo, in Carnevale-quaresima, si rappresenteranno due novità: *Giulietta e Romeo* di Zandonai e il *Trittico* di Puccini; e inoltre: *Wally, Fedora, Andrea Chénier, Lodoletta, Rigoletto*. Concertatore e direttore d'orchestra sarà il maestro Paolantonio. Fra gli artisti scritturati sono i più bei nomi dell'arte lirica.

® Durante l'attuale stagione a Montecarlo si daranno: *Armadis*, opera postuma di Massenet, su libretto di Claretie; *Il cantico dei cantici* del re Salomone, nella ricostruzione della parte musicale, fatta, su documenti di oltre tremila anni fa, da Raoul Gunsbourg; *Le Soleil de Minuit* poema di Confucio, musica di Chin Sang, suo contemporaneo; *Athéna*, un'opera greca ricostruita da Bourgaul et Ducondray e l'opera di un giovane, *Les noces tragiques*, libretto di Louis Cernol, musica di M. Catargi.

® S. Paolo del Brasile, per contributo di quella colonia italiana, ha eretto un monumento a Verdi, nella omonima piazza. Ne è autore un italiano colà residente, lo scultore Amedeo Zani di Rovigo.

NECROLOGIO

☉ A Sampierdarena il 30 gennaio, *Giovanni Copello*, quarantenne. Era un musicista promettente, autore di *Una partita a scacchi*, opera rappresentata al Carlo Felice di Genova nel 1911. Stava preparando un altro lavoro ispirato all'*Edipo Re*.

☉ A Londra Luigi Denza (vedi articolo a pagina 43).

☉ A Roma, lo scorso gennaio, il Padre De Santi gesuita, uno dei maggiori musicisti che cooperarono alla riforma della musica sacra. Era nato a Trieste nel 1847.

☉ A Lipsia, il 23 gennaio, *Arthur Nikisch*, celebre direttore d'orchestra. Nato in Ungheria nel 1855 successe al famoso Hans von Bülow alla Filarmonica di Berlino. Fu poi a Lipsia alla testa dei celebri concerti del *Gevandhaus*, ed a Boston diresse quell'orchestra sinfonica. Come compositore ebbe un momento di fama con una *Fantasia pittoresca* intessuta su motivi tolti dall'opera del Nessler, *Il trombettiere di Säckingen*, a lui dedicata. L'anno scorso il Nikisch ripropose un grande successo all'Augusteo di Roma.

VARIETÀ

Curiosa coincidenza numerica

Di Antonio Bruckner si contavano nove sinfonie, altrettante quante ne aveva scritte Beethoven. Ma di questi più tardi si annunciò scoperta una decima sinfonia la quale, perchè scritta anteriormente alle altre, venne chiamata « Sinfonia avanti numero ». Sembrava così rotto il rapporto numerico fra la produzione sinfonica di Beethoven e quella di Bruckner. Ora però si parla anche di una decima sinfonia di Bruckner, l'autografo della quale sarebbe stato donato dall'autore al maestro Cirillo Hinays che fu uno dei suoi allievi prediletti. Ed ecco ristabilita la coincidenza numerica, tanto più che anche la decima di Bruckner sembra precedente alle altre nove.

Un ritratto mancato significativo

Quel forte musicista che fu Brahms siede al tavolo di un Caffè di Vienna. Un ritrattista, che godeva già chiara fama, lo guarda... C'è nella fisionomia del Maestro e nel suo fisico qualche cosa che lo colpisce e lo seduce: così tarchiato, col viso acceso è il prototipo dell'uomo amante della natura; la capigliatura folta gli ombra la fronte selvaggiamente; ma quanta dolcezza in quegli occhi grandi tratto tratto sfolgoranti di un bagliore fosco, strano, penetrantissimo!

— Permettereste, Maestro — arrischiò con somma circospezione il pittore — permettereste ch'io vi facessi il ritratto?...

— Ah sì?! — proruppe subito Brahms, scattando in piedi — Ah sì?! e voi ritrattereste Brahms, al pianoforte o al tavolino, in aria rapita come un capobanda mentre scrive un notturno dedicato alla fidanzata!

E gli volse le spalle mentre il suo volto era tutto un ghigno ferocemente ironico.

Questo aneddoto del tutto brahmsiano, esattamente storico, è tipicamente psicologico: rivela tutta l'avversione che Brahms ebbe contro quanto era convenzionalismo nel romanticismo, così nell'arte come nella vita.

Il primo soffietto su Verdi

Lo troviamo sulla *Gazzetta di Parma* del 20 agosto 1837, ed è del seguente tenore:

Nella parrocchiale di Croce in S. Spirito, presso Busseto, ebbe luogo, la seconda domenica dell'andante mese, una solenne funzione in onore della B. V. sotto il titolo del Rosario. I filarmonici di Busseto si recarono ad eseguirvi la musica della Messa e dei Vespri scritta dal giovane ma valente maestro Giuseppe Verdi, bussetano. Lo sparo del mortaretti e la banda militare protrassero sino a notte molto inoltrata la letizia di quel giorno.

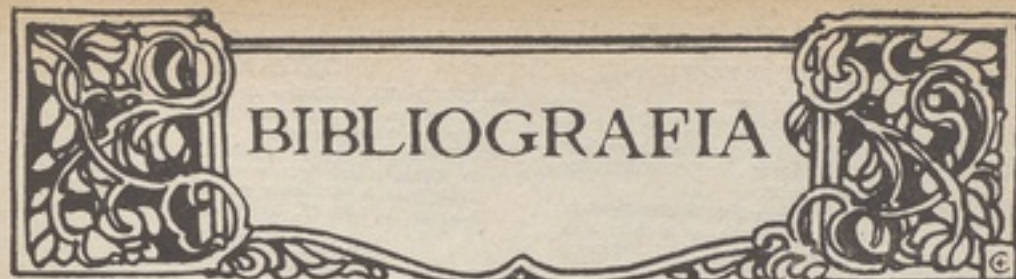
L'Abate Vogler

L'abate Vogler ebbe la gran ventura di essere maestro di Weber, e fu anche pregevole musicista, ma, come uomo, fu un gran ciarlatano presuntuoso. A Düsseldorf nel 1786 pretese di illustrare musicalmente *improvvisando*, quadri di Rubens, di van Dyck, di Guido Reni, di Gerhard Dow. A tal uopo fece trasportare il suo gravicembalo nell'Esposizione dei quadri e lì con *improvvisazioni celesti* pretese dar lezioni di disegno ritmico a professori e pittori illustrando *L'ultimo giudizio* di Rubens, *La caduta degli angeli* di van Dyck, *L'assunzione di Maria*, e.... *Charlatan* di Dow: *nomen et omnem!*

NUOVISIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Pianoforte a quattro mani

- BRAHMS (J.).
E. R. 99. — *Dieci Danze Ungheresi*.
Edizione riveduta da S. CESTI . . . L. 8,—
- FRUGATTA (G.).
E. R. 188. — *Dodici Interludii* . . . » 7,—
- GALLUZZI (G.).
E. R. 41. — *Ricreazioni Pianistiche*.
14 piccoli Pezzi melodici nell'estensione delle cinque note . . . » 5,—
- LOESCHHORN (A.).
E. R. 38. — *12 Pezzi melodici e caratteristici*. (Op. 51). Edizione riveduta da E. MARCIANO . . . » 4,—
- TARENGHI (M.).
E. R. 89. — *Bozzetti dal vero*. Sei Pezzi. (Op. 71) . . . » 6,—
- WOHLFAHRT (H.).
E. R. 20. — *L'Amico dei fanciulli*.
Pezzi melodici. (Op. 87) . . . » 3,—
(Aumento compreso).

EDIZIONI RICORDI



EDIZIONI RICORDI

Temporaneamente il prezzo di vendita è aumentato del 100 per 100 per tutte le categorie

OPERE TEORETICHE

PEDRON (G.) (118004). *150 Canzi per lo studio dell'armonizzazione della Melodia*, realizzati a quattro voci (a) Fr. 4.

CANTO

Musica vocale da camera con accompagnamento di Pianoforte

- CALDARA (A.) (117322). *Sette amiche (Friendly forest)*. Arietta. (Parole italiane e inglesi). Ms. o Br. (a) Fr. 1.
- DAVICO (V.) (118591). *Trois Croquis*: I. *Vieilles maisons*. Poème de J. Hebertot. — II. *La Vasque*. Poème de E. Figuière. — III. *Crépuscule d'Orient*. Poème de H. C. - Ms. ou Br. Fr. 2,50.
- DURANTE (F.) (117321). *Danza, danza (Dance on, dance on)*. Arietta. (Parole italiane e inglesi). Ms. o Br. (a) Fr. 1.
- FREY (H.) (N. Y. 200). *Can you forget*. Song-Fox trot. Words by E. Walter. Ms. o Br. (Edizione servibile anche per Pianoforte solo). Fr. 2.
- LEGRENZI (G.) (118742). *Che fiero costume (Oh! love, thou art cruel)*. Arietta. (Parole italiane e inglesi). Ms. o Br. (a) Fr. 1.
- NAM (Jac.) (R. 614 a 620 - 666 a 668). *Les chansons de mon village*: 1. *Le Benêt*. — 2. *Le Coq et la Poule*. — 3. *Ding, Jong*. — 4. *La jambe de Rose*. — 5. *Jean me l'a pris*. — 6. *Le petit Chat blanc*. — 7. *Le Pousillon*. — 8. *La Serrure*. — 9. *Le Tambour du village*. — 10. *Toc, toc, toc!*. Ms. ou Br., cad. Fr. 1,50.
- PAISELLO (G.) (117323). *Chi vuol la zingarella (Who wants the gipsy-maiden)*. Canzone. (Parole italiane e inglesi). Ms. o Br. (a) Fr. 1.
- RONTANI (R.) (117325). *Se nel río (If a brook, or sweet breeze)*. Canzonetta. (Parole italiane e inglesi). Ms. o Br. (a) Fr. 1.
- SCARLATTI (A.) (117324). *Se Florindo è fedele (If Florindo be faithful)*. Arietta. (Parole italiane e inglesi). Ms. o Br. (a) Fr. 1.

Cori

- LE BARON (M. H.) (N. Y. 217). *Lullaby, arranged for three-part Chorus Women's voices (2 Sop. e C.)*, Piano accompaniment. Fr. 1.
- WHITE (G. S.) (N.Y. 218). *My Mother Song, arranged for Male voices (2 T. e 2 B.)*, Piano accompaniment. Fr. 1.

Opere teatrali

- ZANDONAI (R.) GIULIETTA E ROMEO. Opera completa in-8° (a) Fr. 20.
— (118501). GIULIETTA E ROMEO. ATTO III. Il lamento del Cantatore: *Dona, pian!*. T. Fr. 2.

PIANOFORTE

Studi

- SGAMBATI (G.) (E. R. 49). *Formulario del Pianista*. (a) Fr. 3.
Quest'opera sapiente dell'illustre pianista raccoglie gli esercizi migliori per sviluppare l'articolazione delle dita e dei polsi sulle diteggiature più naturali. Sono esercizi applicabili a tutti i gradi della tecnica pianistica e taluni servono di eccellente preparazione anche alle difficoltà più avanzate.

Danze

- CANDIOLO (U.) (118741). *The Fakir*. Fox trot. Fr. 2.
FREY (H.) (N. Y. 200). *Can you forget*. Song-Fox trot. (Edizione servibile anche per Canto e Pianoforte). Fr. 2.
LYNDE (L. L.) (R. 670). *Captain Fox*. Fox trot Shimmy. Fr. 1,75.

VIOLINO

- U. V. I. (Unione Violinisti Italiani). *La Tecnica del Violino*. PARTE III: (E. R. 151). Fascicolo I. *Uguaglianza e Velocità*, Scale, Esercizi, Arpeggi, ecc. (a) Fr. 4. — (E. R. 152). Fascicolo II. *Salti della mano sinistra e dell'Arco* (a) Fr. 3. — (E. R. 153). Fascicolo III. *L'Arco* (a) Fr. 3. — (E. R. 154). Fascicolo IV. *Il Trillo doppio, il Tremolo, gli Armonici semplici e doppi e le loro varie applicazioni, il "ciccatto"* (a) Fr. 4. — (E. R. 155). Fascicolo V. *Abbellimenti a doppie corde*, ecc. (a) Fr. 3.
I volumi che pubblichiamo, riservati ai corsi più avanzati, completano esaurientemente un'opera in cui i nostri migliori violinisti hanno collaborato per dare all'Italia un Metodo italiano, che valesse ad emanciparsi dall'estero, raccogliendovi quanto di meglio e di moderno potesse giovare a superare le più ardue difficoltà della tecnica violinistica.

ARCHI

- BERTONI (F.) (E. R. 232). *Quartetto N. 1 per due Violini, Viola e Violoncello*. Edizione a cura di A. Tonl. (Partitura e Parti staccate) (a) Fr. 4.

ORCHESTRA

con Pianoforte conduttore

- BILLI (V.) (118730). *Serenata del Diavolo*. Op. 361. (a) Fr. 3.
MONTI (V.) (118005). *Mormorio di stelle (Les étoiles parlent entr'elles)* (a) Fr. 2,50.

LIBRETTI D'OPERE TEATRALI

- ROSSO E GIULIETTA. Tragedia in tre atti di A. Rossato, per la musica di R. Zandonai. Fr. 2.

ALTRE EDIZIONI

OPERE D'INTERESSE MUSICALE

Annuaire des Artistes et de l'enseignement dramatique et musical, 31 Année (1921-22). Fr. 30. (Office Général de la Musique, Paris).

BAS (G.). *Manuel de Canto Gregoriano*. Edición Española notablemente ampliada y retocada por el A. y acomodada por el P. Nemesio Otavio S. J. (L. Schwann, Düsseldorf).

CAMETTI (A.). *La musica teatrale a Roma cento anni fa*. (Matilde di Shabran di Rossini). Soc. Tip. A. Manzoni, Roma).

CHOISY (F.). *L'Art et l'enfant*. Fr. 1,50. (Édit. du Conservatoire populaire, Genève).

CORNAGO (L.). *50 Solfeggi cantati sul medium della voce per il ritmo e l'espressione (senza accomp.)*. Fr. 1,75. (A. & G. Carisch & C., Milano).

MATTHAY (T.). *Le Azioni del Tocco Pianistico*. Versione dall'inglese di M. Bertola, a cura e con prefaz. di M. Capra, con 22 figure. L. 25. (S. T. E. N., Torino).

RADICOTTI (G.). *L'Arte musicale in Tiroli nel Secolo XVI a XVIII*. (Sede della Società, Tivoli).

WINKLER (J.). *Die Technik des Gelgenspiels*. (Rikola, Wien).

CANTO

Musica vocale da camera

con accompagnamento di Pianoforte

BUTTI (P. A.). *Hermosa*. Fox-trot, con parole. Fr. 3. (A. & G. Carisch & C., Milano).

CIMARA (P.). *3 Ballate di Calendimaggio*, precedute da una « Offerta ». Versi di G. Pascoli. *Offerta* Fr. 2. — *E tornata primavera*, ballata I, L. 1,50. — *Ben venga amore*, ballata II, Fr. 2,50. — *Dal vostro verziere*, ballata III, L. 2,50. — *Le campane di Malines*. Parole di G. Pascoli. Ballata romantica. (F. Bongiovanni, Bologna).

CHIESA (F.). *I due spazzacamini*. Vaudeville in 1 atto per ragazzi. Fr. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

CODA (CH.). *Parmi les rives*. Paroles de E. Milbert et A. Rastier. Fr. 3. (A. & G. Carisch & C., Milano).

LEBORNE (F.). *Un Soir*. Paroles de M. Cebren-Norbens. (M. Senart, Paris).

MONTICO (D.). *Rammento*. Melodia per B. o Ms. L. 2,50. (C. Schmidt, Trieste).

PFITZNER (H.). *Von deutscher Seele*. Eine romantische cantate. (A. Fürstner, Berlin).

RIADIS (E.). *Treize petites mélodies grecques*. Premier cahier: 1 à 6. Fr. 6,50. (M. Senart, Paris).

STANFORD HAIGH (E.). *Come, fill my hands with roses*. S. 2/=. *The Chair by the Fire*. S. 2/=. *That little room of Dreams*. S. 2/=. Words by H. Cortland Paget. (Swan & Co., London).

ZECCHI (A.). *Piccola bianca cassetta*. Romanza. Versi di A. Abbiati. Cor. 1,50. (C. Schmidt & C., Trieste).

CANTO

con Strumenti diversi

RESPIGHI (O.). *Aria per Contralto « Pietà ti prenda, mio Dio »* di G. S. Bach. Trascrizione per Canto Violino e Piano, Fr. 3. (F. Bongiovanni, Bologna).

SCOTT (C.). *Mythic Fantasy*, for Voice, Oboe e Violoncello. S. 5/=. (Elkin & Co. Ltd., London).

DUE PIANOFORTI

GRAZIANI-WALTER (CH.). *Dante e Beatrice*. Meditazione. Fr. 3. — *Dante e Beatrice* (con Harmonium obbligato). Fr. 3. (A. & G. Carisch & C., Milano).

RENAUD (E.). *Grande Valse de Concert*. Transcription pour 2 Pianos à 4 mains par C. SAINT-SAËNS. Fr. 6. (Évélard & Jacquot, Paris).

ORGANO

ALLEVARD (P.). *Collection de morceaux variés pour Harmonium ou Orgue sans pédales obligées*. Fr. 5. (Foetisch frères, Lausanne).

RESPIGHI (O.). *3 Pezzi: Preludio in re min. — Preludio in si bem. magg. sopra un corale di G. S. Bach — Preludio in la min. sopra un corale di G. S. Bach*. Ciascuno L. 2,50. (F. Bongiovanni, Bologna).

VIOLINO SOLO

KREUTZER-FIORILLO-RODE. *Raccolta di Studi scelti e coordinati da E. Ballarini*. Ed. Schmidt, Trieste).

VECSEY von (F.). *Preludio e Fuga*. Fr. 1,80. (Rosenavölgyi & Cie, Budapest).

VIOLINO

con accompagnamento di Pianoforte

ALBERTI (G.). *Carmen de Bizet*. Petite Fantasia. Fr. 1,25. (C. Schmidt, Trieste).

ARNAUD (A.). *Six petits morceaux*. Fr. 7. (P. Decourcelle, Nice).

BLANC (G.). *Madrigale montano*. Fr. 2,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).

CARSE (A.). *Suite in the Olden Style*: 1. Prelude; 2. R. gaudon; 3. Gavotte; 4. Aria; 5. Minuet. Each S. 1/6. (Augener Ltd., London).

CORTI (M.). *Nuova edizione della Sonata in Sol magg. di TARTINI*. Fr. 2,50. — *I classici violinisti italiani*.

VIVALDI (A.). *Largo*. Fr. 1,75. — LULLY (G. B.). *Aria*. Fr. 2. — TARTINI (G.). *Lento serioso*. Fr. 1,75. — CAMPAGNOLI (B.). *Romanza*. Fr. 1,75. (A. & G. Carisch & C., Milano).

DUPRE (M.). *Sonata en Sol mix.* Fr. 9. (A. Leduc, Paris).

HAWORTH (H.). *Sonata*. S. 6/=. (Augener Ltd., London).

LANGER (G.). *Grand' Maman*. Fr. 1,50. (Foetisch frères, Lausanne).

MOFFAT (A.). *Welsh Airs & Dances*. S. 2/6. (Augener Ltd., London).

RAFF (J.). *Caroline*. (Op. 88, N. 3). Fr. 1,50. (Foetisch frères, Lausanne).

ROSENBLUM (S.). *Sous le beau ciel*. Sérénade. S. 2/=. (Augener Ltd., London).

STEWART (D. M.). *Capricciotto*. S. 2/=. (Augener Ltd., London).

VECSEY von (F.). *Valse triste*. (Alberti Verlag, Berlin).

— *Trois morceaux*: Chaque Mk. 1,50. — *Conte passionné*. Mk. 2. — *Souvenir*. Mk. 1,50. — *Chanson triste*. Mk. 1,50. — *Caprice*. Mk. 1,50. — *Le Vent*. Mk. 2. — *Cascade*. Mk. 2. — *Caprice N. 5*. Mk. 2. (Rosenavölgyi & Cie, Budapest).

VIOLONCELLO

TABB (R. V.). *Practical Studies*. S. 3/=. (Augener Ltd., London).

FLAUTO

QUANTZ (J. J.). *Sonata per Flauto Traverso 1 e 2 con Basso*. — *Sonata 1ª per Flauto Traverso con Cembalo*. (Rob. Forberg, Leipzig).

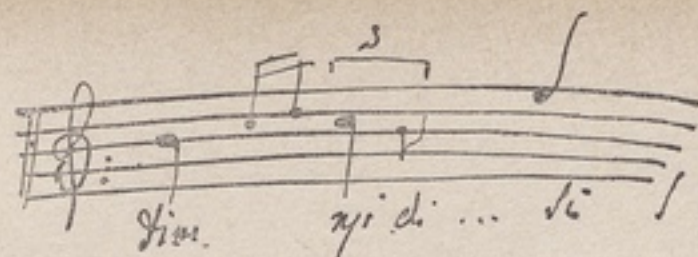
STRUMENTI A FIATO

con accompagnamento di Pianoforte

SAINT-SAËNS (C.). *Sonata pour Hautbois, avec accomp. de Piano*. Fr. 6. — *Sonata pour Basson, avec accomp. de Piano*. Fr. 6. — *Sonata pour Clarinette, avec accomp. de Piano*. Fr. 6. (A. Durand & fils, Paris).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Gerente: GALLI RODOLFO.

Tipografia E. Zerbini - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235



*Si... ni di... di... è il
professo s'gru' to!
Vi. di. Emma*





PUBBLICAZIONE MENSILE - C. C. CON LA POSTA

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
CULTURA MUSICALE



ANNO IV. NUMERO III. MARZO MCMXXII

SOCIETÀ ANONIMA
Stabilimenti Musicali Riuniti
BOTTALI-ROTH-PELITTI

Stabilimento e Amministr.^{ne} - **MILANO** - Viale Lombardia, N. 108

STRUMENTI MUSICALI



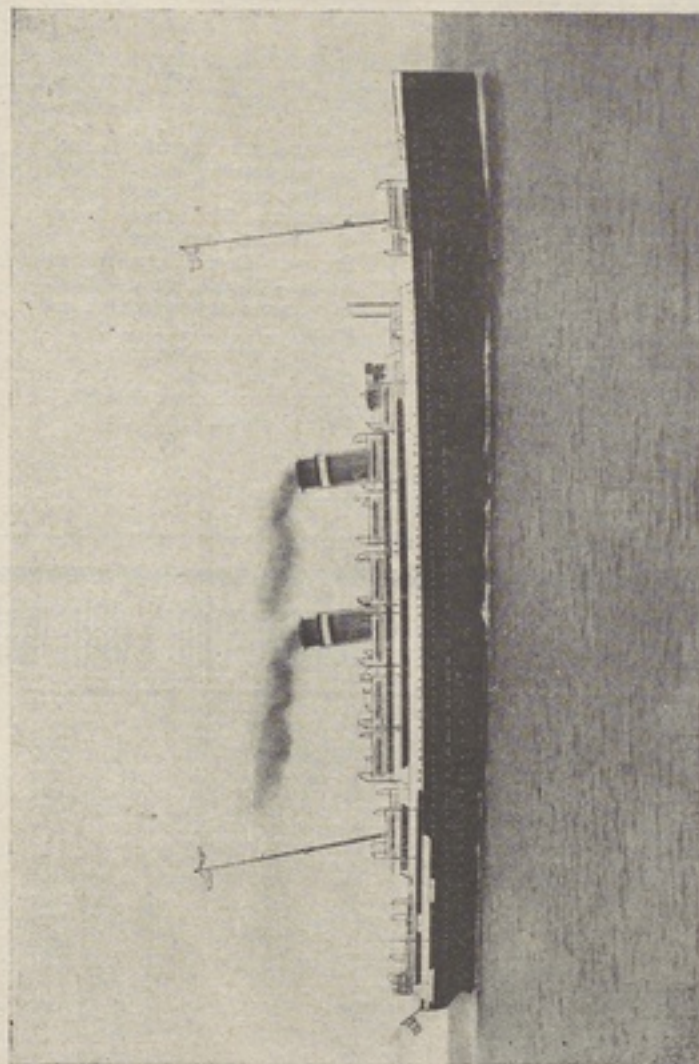
IN
OTTONE - LEGNO - CORDA
PERCUSSIONE

VIOLINI ARTISTICI ▲ SCUOLA CREMONESE

CATALOGHI A RICHIESTA

I nostri modelli di violini si trovano esposti a MILANO presso il negozio
G. RICORDI & C. - Via Berchet, 2 (angolo S. Raffaele)

LLOYD SABAUDO



GRANDE ESPRESSO "**CONTE ROSSO**,"
dall'**ITALIA** a **NEW YORK** in **9 GIORNI**

Direzione: **GENOVA** Via Sottoripa N. 5 — **AGENZIE** nelle principali Città

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO: MILANO ABBONAMENTI:
 ITALIA: L. 1,00 ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5,50
 ESTERO: Fr. 1,40 ESTERO: anno Fr. 14 sem. Fr. 7,50

SOMMARIO

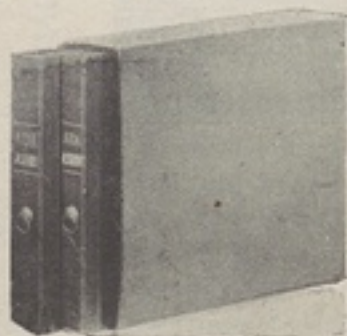
R. SPECHT. — Musica nuova a Vienna	Pag. 69	Italia. — Estero	Pag. 78
C. C. — Alessandro Calabi	» 74	VITA MUSICALE: Teatri: Le prime rappresentazioni. — Milano. — Roma, ecc. — Concerti	» 86
A. DE ANGELIS. — Le rappresentazioni classiche all'aperto in Italia. (Conversazione con E. Romagnoli)	» 75	RECENSIONI: <i>Giulietta e Romeo</i> di Zandonai, nel giudizio della Stampa. — Opere d'interesse musicale. — Musica sacra. — Musica vocale e strumentale da camera	» 93
RIVISTA DELLE RIVISTE: L'importanza musicale del grammofo- no. — Il Canzoniere popolare di Catalogna. — Una leggenda su Bizet. — <i>Wolfe-Mignon</i> : apparecchio per l'organo. — Le opinioni musicali di Strawinsky.		IN TUTTI I TONI: Concorsi. — Notizie. — Necrologio	» 97
		BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. — Altre edizioni	» 100

BRANO MUSICALE:

E. GIACCHETTI: *Pace mio cuor.*

OPERE COMPLETE IN DISCHI "GRAMMOFONO" (ORIGINALI)

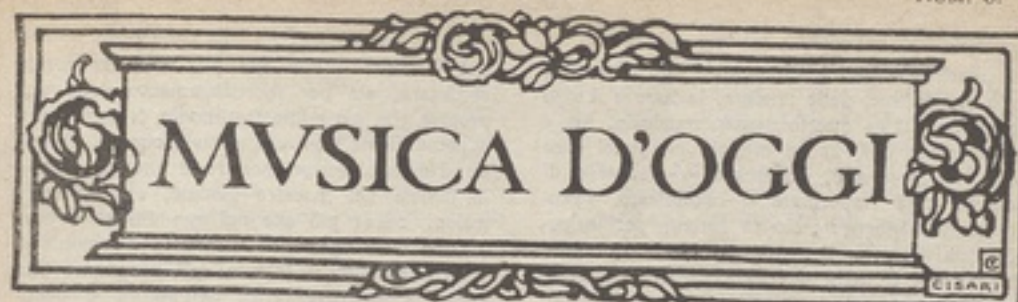
Udite una di queste nostre opere, di sera in raccolta brigata d'amici. Senza gli incomodi del teatro, godrete ottima musica; la serata volerà e sarà per voi fonte di soddisfazione musicale e mondana. — Riflettete quali e quante ore piacevoli potranno darvi in campagna, quando il tempo è piovoso e lunghe le serate. — Nelle Colonie, ove al sera spesso è interminabile, spossati al fisico dall'eccessivo calore qualche volta tristi, preoccupati; l'ascoltare un atto, un'opera, è godere non solo la musica, ma pensare, quasi rivedere la patria lontana, coi suoi ricordi o sereni, o tristi, ma pur sempre cari. — Queste opere tutte italiane, meno il *Faust*, sono specialità del "Grammofofono", che non lesinò per la loro riuscita. Non sono raffazzonate; gli artisti di fama scritturati per l'intera opera la cantano come a teatro, dal primo all'ultimo atto. Riflettete che costi oggi il teatro; e giudicate voi che significhi l'averne un'opera a disposizione in casa per qualsiasi evenienza mondana.



Aida	20 dischi doppi	L. 695
Andrea Chénier	17 dischi doppi	L. 610
Barbiere di Siviglia	17 dischi doppi	L. 581
Bohème (Puccini)	15 dischi doppi	L. 505
Cavalleria Rusticana	10 dischi doppi	L. 329
Faust	20 dischi doppi	L. 738
Pagliacci	10 dischi doppi	L. 342
Rigoletto	17 dischi doppi	L. 516
Tosca (2.a Edizione).	16 dischi doppi	L. 528
Traviata	15 dischi doppi	L. 493

In vendita in tutto il Regno e Colonie presso i più accreditati negozianti di macchine parlanti e presso la
SOCIETÀ NAZIONALE DEL "GRAMMOFONO"
 Milano, Galleria Vitt. Em., 39
 Roma, Via Tritone, 89

Gratis ricchi Cataloghi di sup-
 plemento e dischi



MUSICA NUOVA A VIENNA

II.

Da Gustavo Mahler i nostri giovani artisti hanno potuto apprendere una cosa sola: il sentimento. Tutto il resto non s'impara: nè la grandezza, nè la forza etica, nè l'attitudine a costruzioni monumentali, nè l'occhio che abbraccia le immagini, nè l'anima musicale capace di tradurre in note queste immagini. Tutto ciò è dono a lui solo concesso e non si lascia ottenere.

Ma per la fermezza, per la forza nel saper soffrire, per il non cedere prima della mèta più alta, per l'indifferenza verso le lusinghe materiali, per il senso della responsabilità, per la linea morale, per la fede e l'umiltà nel compimento della sua missione, e per il sopportare il peggio anziché venire a patti con la comodità, e deviare anche d'un passo dalla via prefissa: per tutto ciò Gustavo Mahler è stato un altissimo esempio alla nostra generazione (soltanto Hans Pfitzner, sebbene in proporzioni più piccole, gli si avvicina); e bisogna dire che questo esempio ha fortemente influito e ha decisamente formato l'impronta del carattere di parecchi musicisti nostri.

Forse su nessuno si è manifestata quest'influenza più fortemente che su Arnoldo Schönberg, per il quale essa ha significato ravvedimento, prevalenza di qualche cosa di sacro, elevazione e fortificazione di se stesso.

La sua autodidattica si è rafforzata specie attraverso Wagner e Brahms; il mondo di Tristan come atmosfera sonora, la tendenza alla formazione polifonica fino al più sottile, ecco gli elementi della prima musica di Schönberg, le Romanze per piano, i primi due Quartetti, la *Notte trasfigurata*, il *Pelléas* e i *Gurrelieder*. Ma tutti questi elementi ereditati appaiono tuttavia secondari di fronte alla sua grande aspirazione all'«io» artistico e ad una incondizionata, schietta formazione del suo interno, solo tollerante un'essenza personale.

V'è ancora qualche movimento che appare

come d'un'altra lingua, assunto, per così dire; e non c'è ancora la piena sicurezza della mano, che spesso segue una falsariga piuttosto che un modello.

Scosso dai grandiosi ardimenti di Strauss e di Mahler, egli è ancora sulla tracce di questi dominatori, e la sintesi di ciò si trova anzitutto nei *Gurrelieder* e nel *Pelléas*, opere di avvincente ricchezza e di grande bellezza; anche si annunzia qui, massime nel *Pelléas*, e anche nella scena della fontana di Melisanda, il «vero» Schönberg, che sempre meno concede alla forma per se stessa, giungendo invece alla massima acutezza e densità d'espressione, allo scanso d'ogni ripetizione puramente meccanica e d'ogni disegno troppo evidente, alla sublimazione, all'estratto, e, in fine, a un pieno distacco da quanto aveva ricevuto.

Quanto più la sua mano si fa cosciente nel foggare quello che a lui si adatta, tanto più decisivo e radicale egli congeda tutto ciò che fino a quel momento aveva significato il principale mezzo d'espressione, come forma, periodo melodico, aggruppamento ritmico, fondamento dell'armonia e della tonalità. Nel secondo *Quartetto* d'archi con canto, nella *Sinfonia* da camera, si assiste a questo passaggio alla piena anarchia; qui tuttavia — per elementi formali, del cadenzare, della successione tematica — ancora riconoscibile, anche dai conservatori, nella sua coerenza con tutta l'evoluzione della musica.

Ma poi, nei *Georgelieder*, nei pezzi orchestrali e pianistici, nel *Pierrot lunare* (in cui talune immagini musicali colpiscono stranamente, e risvegliano una parvenza di quello che vorrebbe darci questa musica visionaria, acuta e febbrile), in tutte queste nuove opere vien rinnegata ogni legge dello studio professionale, domina solo l'arbitrio dispotico della personalità; un passaggio di ritmi diffusi e di accordi strani e tormentosi, smaglianti e ripugnanti, produce l'impressione di certi sogni

inquieti, brucianti e angosciosi; non risuonano più che le voci delle tenebre, la luce e il riso sono svaniti da questo mondo musicale. Ma è impossibile qui, in un articolo che vuol dare solo un prospetto, occuparmi e discutere di questo così importante e complicato « problema Schönberg »; ciò va serbato per un'occasione speciale. E sempre ancora io indugio, nell'attesa e nella speranza di trovare finalmente la chiave di questo enigma musicale. E tuttora, di fronte a questo spietato martirio artistico, estraneo a qualsiasi concessione, che non cede innanzi ad alcuna angustia o dolore, e all'esemplare condotta di Schönberg, che non soggiace a nessuna tentazione e allontana ogni opportunismo, lo sono persuaso che è colpa mia e della mia incapacità di veder le cose sotto il giusto punto di vista, se questa musica, sebbene per più anni io me ne sia con amorosa cura interessato, non chiedendo meglio che di potervi giungere, mi resta tuttavia ancora estranea e inaccessibile. Ancora son convinto che una figura che da più d'un decennio ha messo in tensione tutto il mondo musicale, attirando rispettosamente a sé i migliori, e risvegliando quei sentimenti estremi che non possono esser mantenuti duraturi dal puro arbitrio, dal « bluff » o da volute stranezze, bensì dalla serietà e dalla forte aspirazione alla grandezza, è di quelle importantissime e significative che impongono l'obbligo di giungere a un'idea chiara su di essa e di poterne rispondere.

Ed è un dolore per me ch'io possa far ciò solo col pensiero, ma non ancora col sentimento convinto.

Nemmeno col pensiero, però, vi riesco, per le opere che conosco degli allievi e degli ammiratori di Schönberg, soprattutto quelle di Albano Berg e Antonio von Webern. Mi succede con essi come con certe poesie dell'ultimo espressionismo (sia chiesto a parte: c'è proprio un'arte che non sia « espressionista »? non espressione e vicenda raffigurata dell'anima?): esse non mi danno né la traduzione d'un pensiero plastico, né una qualsiasi « parvenza », un'eco d'intimo sentimento, oppure immagini della vita esteriore; e così come queste poesie escludono il mistero del linguaggio, l'incanto del suono e della suggestione della parola (quindi lo strumento più bello del poeta), così queste musiche mi sembrano rinunziare a quanto di più bello ha il musicista: intrecciare visioni sonore, creare vicende tematiche. Ne ho l'impressione di voci inquietanti che parlano in una lingua straniera. Inoltre: Schönberg ha mostrato

che di tutto quello che più tardi ha potuto sprezzare, sia per il ritrovamento della sua propria via, sia come testimonio di una teoria apparsa giusta, egli era tuttavia capace. Questo. Nei suoi scolari non resta che una cosa: la fiducia nel maestro geniale, che in belle lezioni, ancor più che nel suo diffuso e produttivo oltre ogni dire « Trattato d'armonia », mostra sempre il talento dell'insegnante che crea, la chiarezza dell'autore e conoscitore delle leggi, e la virtù di plasmare degli spiriti. Certo, quello che da lui si può « imparare », essi lo hanno appreso. Ed egli è convinto del loro ingegno, anche se forse la gioia di vederli cercar la stessa mèta, la stessa forma di linguaggio, possa aver inavvertitamente contribuito ad accrescere questo convincimento. Anche qui non v'è che una cosa da fare: di fronte a una così alta serietà, a una così dolorosa lotta, a questa passione di vero musicista, aspettare, sino a che si schiuda infine alla mente quello che finora le si sottrae. Ed io sarò felice di riconoscere l'errore, quando questo si sarà tramutato in arricchimento spirituale. Nulla potrebbe farmi maggior piacere.

Può restar indeciso se un tale errore sia possibile a proposito di Giuseppe Hauer, che va ancora oltre tutti gli altri, tornando alla piena primitività, al balbettare infantile della musica, e le cui composizioni sono in notevole contrasto con le sue teorie ingegnosamente forzate, e spesso anche impressionanti nella loro infantile mentalità, se non negli esempi del dogma in esse esposto. Io per mia parte nelle canzoni di Hauer che conosco ho non la sensazione di una forza di espressione liberatasi da ogni tradizione, semplice ed elementare, bensì press'a poco quella che si può avere dinnanzi ai disegni impacciati d'un bambino. Quando un'arte risale così interamente ai suoi principi, ciò è per lo più un segno di decadenza, un sintomo d'esaurimento, di una sovraccitata impossibilità d'andare avanti, cui la ricchezza artistica non dice più nulla, e che perciò sceglie una meschinità che probabilmente sta nella forza produttiva dell'artista e non nella persuasione che quella semplicità sia da stimarsi più alta. Anche qui mi manca ogni mezzo di discussione, e siccome anche in Hauer c'è senza dubbio acume spirituale, serietà e sentimento, così anche qui preferisco, pur senza tacere il mio pensiero attuale, restare spettatore di questo sviluppo (o regresso), anziché compiere un'injustizia con una negazione definitiva.

Tra i discepoli di Schönberg è stato anche

Egon Wellesz, che nelle sue composizioni però era più vicino alla maniera dei francesi moderni, come Debussy, Ravel, ecc., anziché alla brusca radicale rinunzia a tutte le tradizioni, che fa delle opere di Schönberg o Bartok o Strawinski quasi il manifesto d'una rivoluzione musicale. Delicatezza armonica, estrema concentrazione dell'elemento formale, diletto di porsi e risolvere dei problemi, sono già sensibili nel suo *Canto di Altenberg* e nelle *Kirschblütenlieder*, come pure un soffio di raffinatezza esotica, e una certa anemia nella invenzione specifica. Nel suo *Weltspiel und Legende*, che egli intitolò « Principessa Girnara » (Giacobbe Wassermann ne ha scritto il poema un po' prezioso e volutamente profondo, e il lavoro ha innegabilmente fatto impressione a Francoforte e Hannover), in questa sua opera drammatica senza drammaticità, che più chiaramente d'ogni altra ci fa vedere l'esclusività del lavoro sacro e l'opera antiteatrale di coltura in tutti i suoi pericoli per lo sviluppo del dramma musicale, la sostanza musicale è più concisa, l'energia della formazione melodica più cosciente, più chiara l'aspirazione al complesso sinfonico. La condotta e lo stile dell'opera ispirano una simpatia che ci riconcilia con le volute oscurità della poesia (anche troppo facilmente comprensibile, ad onta di tutto), con la mancanza di contrasti e con la tinta un po' smorta di questa musica talora mollemente monotona; simpatia che aumenta per le parti di grandi nobiltà, e soprattutto per la devozione e il desiderio quasi infantile per la purità e l'elevatezza, sensibili sempre in questa opera.

III.

Schönberg e i moderni francesi e russi (Dukas, Scriabin), e quasi anche Delius, potrebbero, a quel che sembra, aver contribuito a creare il genere di Francesco Schreker. Ma non lo hanno fatto: egli è cresciuto in piena indipendenza, senza conoscere i grandi modificatori del tempo, ed è perciò tanto più significativo come sintomo dell'intima necessità di sviluppo della musica moderna, riconoscibile dappertutto agli stessi segni.

Wagner e Bruckner furono gli astri che guidarono Giulio Bittner; ma anche questa apparizione complementare di Schreker, questo coraggioso essere elementare, questo eterno studente e artista nella sua natura amorosa, forte e fedele, sana e naturale, è interamente libera ed ha trovato il suo « io »: una natura di Anzengruber del dramma musicale, un Egger-Lienz della musica.

Strauss e Puccini sono stati per contro i maestri di Erich Wolfgang Korngold, questo sorprendente ingegno musicale pieno di sangue teatrale, di invenzione balzante, benedetto con la mano sovrana del creatore nato, a cui il più complicato diviene agevole, il più semplice espressione unica e personale.

Schreker è fra loro l'artista raffinato. Come poeta e musicista unisce mirabilmente il sogno fantastico al sicuro realismo teatrale, e con mano sicura mette a posto sulla scena la visione vaporosa.

Bittner è la natura primitiva, poeticamente dotato dell'occhio del veggente, che trova il punto in cui un destino singolare s'incontra col simbolo tipico e legale. Come musicista egli è più improvvisatore che architetto, ma canta e forma con tanta pienezza di cuore e d'anima, e ricchezza di sentimento, che ogni manchevolezza del tecnico si dimentica per questo intimo fervore, che pervade anche quanto è presentato senza preoccupazione, meno scelto o intenso, e rende l'insieme piacevole.

Korngold invece è musicista più geniale; come musicista in sé, in quanto gli manca la produzione poetica di questi due foggatori di parola e suono, i più forti dopo Wagner, ai quali parola e suono son dati uniti come mezzo d'espressione, in cui entrambi si condizionano a vicenda, determinando la loro formazione reciproca, mentre Korngold è quasi un miracolo di spirito musicale in sé, un temperamento pieno di sangue e di vita, ricchissimo d'invenzione e di capacità formative. Sbalordito fin da bambino per la pienezza di idee organicamente formate, e per l'ispirazione, ora, giovane maturo e personalmente segnato, sfugge al pericolo minaccioso di soccombere alla mera teatralità, e al piacere dell'effetto sicuro, evitando questa zona preoccupante, e componendo opere puramente musicali (l'incantevole aristocratico *Sestetto*, pieno di brio viennese, è un vero dono per gli spiriti elevati); tranquillando così chi, non senza inquietudine, nelle sue opere teatrali (soprattutto *Violanta* e *la Città Morta*, mentre il piacevolissimo e spiritoso *Anello di Pollicrate* è un'opera comica veramente eletta), lo vedeva andare in cerca di troppi violenti effetti, e non sempre drammaticamente giustificati, che inoltre si manifestano non al momento, nell'ondata ardente d'una melodia drammatica e appassionata, ma solo come eco d'un sentimento irregolare e agitato.

Tutti tre (conto anche Schreker — trasferitosi a Berlino — tra i nostri, il che pur-

troppo non posso più dire dell'austriaco E. N. von Reznicek, questo magnifico Proteo musicale, esule da lungo tempo dalla nostra città, tutti tre sono quanto di meglio possiede la nostra drammatica e la Germania attuale, salvo Riccardo Strauss, il sommo maestro e mago, il classico del nostro tempo, che trasvola potente su tutto, non ne ha alcuno più grande.

Si può obiettare contro Schreker che egli a cominciare dal *Ferner Klang* e dallo *Spielwerk*, fino ai *Predestinati* e al *Cercatore di tesori*, abbia sempre svolto drammaticamente lo stesso motivo fondamentale del desiderio insoddisfatto e della bellezza profanata; che il suo simbolismo, rendendo quei temi sempre con risonanze lontane, con armonie magiche e misteriose, non sia abbastanza variato, che la sua ammaliante efficacia risieda piuttosto nel sogno febbrile, nel fantastico ardore amoroso, nelle sonorità misteriose e strane, anziché nella naturale bontà e cordialità del linguaggio sonoro: che egli manifesta più spirito e nervi, che anima e cuore (poiché lo, con tutto il rispetto per il magnifico talento del compositore, non so scoprire in lui quella tendenza etica che vorrebbe vedere in lui il nostro amico R. St. Hoffmann nel suo famoso libro su Schreker).

Ancora, si può trovare sintomatico che in ogni sua opera, perfino nella recente *Irrelohe* domina nel dramma un elemento deforme; trovare che la sua melodia, lo splendore della sua tavolozza orchestrale, vivida, brillante, vibrante e la ristretta plasticità e significazione suggestiva dei simboli tematici, siano troppo informi; tuttavia ci troviamo qui di fronte a uno che artisticamente vive a sue spese e che è una personalità caratteristica e affascinante, un talento teatrale e un maestro della fantasmagoria sonora; uno a cui nel raffigurare l'eterna tragedia artistica, riescono felicemente delle scene di luci tette e fantastiche (talora anche di malsana sovraccitazione), e di irresistibile incanto sonoro in zampilli colorati e luminosi. E' il più forte dominatore della scena d'oggi; il domani può giudicare altrimenti; anche qui occorre aspettare, se questi splendidi effetti abbiano una efficacia durevole.

Contro Giulio Bittner è stata messa in campo la mancanza d'arte nei mezzi che egli adopera, l'insufficiente scelta nell'invenzione, l'impeto indomato della produzione, che pone delle cose trascurate accanto ad altre di forma e bellezza sorprendente; e anche s'è parlato dell'insufficienza del tecnico. E si è passato sopra alla cosa più importante, più pre-

ziosa e soprattutto rara di questo ingegno: non si è sentito quale « voce della natura » sia tutto quest'uomo e la sua opera, come diritta, sana e ricca risuoni, nelle creazioni di Bittner, la voce della patria, e quale influsso liberatore egli eserciti quando, in questi suoi drammi, umani più che teatrali, significanti vicende veraci (anzitutto nella *Rotengred*, nel *Musicante*, nel *Bergsee*, nello *Höllisch Gold*, nel *Lieber Augustin* e forse massimamente nel prossimo *Giardinetto delle rose*), egli non resta attaccato a un piatto realismo, ma fissa sempre lo sguardo nel mondo spirituale, innalzando esempi dell'eterna legge umana. Mi sia permesso fare accenno alla mia piccola operetta su Bittner (1), nella quale ho cercato di presentare tutto quanto può avere di problematico, di amabile e di attraente questo artista, che sta in mezzo all'artificio e all'isterie dell'epoca come un essere forte e semplice, inesperto e incorrotto nel più bel senso della parola. E dobbiamo limitarci a queste poche parole su una delle migliori figure della nostra musica.

Erich Korngold, il più « pieno di musica » della nuova generazione, la più fulgida speranza dell'arte nostra, si trova dinnanzi a un bivio: egli dovrà decidere se vuol essere un grande artista o solo un famoso; se chi dovrà additargli il cammino debbano essere Meyerbeer e Puccini o Beethoven e Wagner. E' questione d'intenzione, tanto più che il suo genio è fuori di discussione. Deve dirsi e può esser detto più facilmente da uno che ha sempre incondizionatamente risposto di lui, e la cui profonda ammirazione per questo fenomeno è stata ed è sempre la stessa, che Erich Korngold deve guardarsi da una cosa: dal pericolo di riscaldare e caricare eccessivamente, e dalla tendenza all'effetto ad ogni costo. Talune zone intermedie nella sua creazione sono rese più tranquille dalla cura di conservare pura la sua arte stupenda. Chi ha creato l'incantevole *Sestetto*, pieno di sottile malizia, e l'assolutamente deliziosa musica per *Molto chiasso per nulla*, questi pezzi avvincenti, capricciosi, poetici, veramente pieni dello spirito shakespeariano, è uno nella cui forza creatrice è lecito aver fede. Inquietante poteva essere la scelta dei soggetti delle sue opere, tra le quali la più incantevole, maestrevolmente costruita, irradiante schietto umorismo, *L'anello di Policrate*, fu danneggiato

(1) Giulio Bittner, di Riccardo Specht. (Musicisti contemporanei. Edito da H. W. von Waltershausen). Con un ritratto, di Vittorio Tischler. I, III, migliaia. Monaco e Berlino. Ediz. Drei Masken.

dal testo troppo « innocente »; la *Violante* fu uno schizzo d'intimo contrasto fatto solo per l'effetto momentaneo, (nobilitato però dall'ardente melodia e dalla trascendente passione della musica) mentre la *Città Morta* è ancora puramente del forte teatro (sempre innalzato da incomparabili idee geniali al di sopra del cinematografico dell'argomento e dei brutti versi), e nel deciso accostamento al pubblico talora scivola un po' troppo in basso. E inquietare poteva il fatto che il giovane maestro era così inconsapevole di ciò da poter supporre di aver fatto quella musica col suo vero sangue e da vantarsi della sua capacità di pratico del teatro, che preferisce evitare i tentativi incerti e camminare sicuro. Ma non v'è dubbio che tutti gli allettamenti del successo scenico, l'ebbrezza del creatore d'opera, soggiogatore delle masse, il diletto del miraggio scenico scoloriranno e scompariranno innanzi alla potenza dello straordinario prodigioso talento, l'opera del quale resta pur sempre vittoriosa, e innanzi cui sfuma la gioia giovanile della precoce celebrità; talento che getta sempre nuovi zampilli e sempre trascina ad un'ammirazione senza limiti. Ancora dico: è questione d'intenzione; e anche questione di maturità. E probabilmente presto non sarà più una questione ma una certezza, cui già garantisce l'universalità famosa alla quale è portato questo favoloso musicista. Né le disgustose pratiche già usate, fino alla più meschina calunnia, contro il miracolo del fanciullo creatore (il quale sarebbe stato annunziato con ben altro chiasso se non avesse servito da freno il timore di veder scambiata l'espressione spontanea della lieta convinzione con la « compiacenza » verso il collega critico, che è il padre del ragazzo geniale), né i continui e rinnovati tentativi di screditare i clamorosi successi del giovane, e di sospettarli prodotto di macchinazioni (efficaci, per caso, anche in Inghilterra e in America?) possono arrestare il corso di una natura musicale quasi unica dopo Mozart, che eccita e seduce, come ogni nuova manifestazione del genio musicale, nel fuoco del torrente melodico, nell'armonia (che dischiude e rafforza nuovi regni) impressionante, intimamente sentita, fiorente e piena d'acerbità giovanile, nella forza ritmica e nella ricchissima fantasia orchestrale. Nulla potrebbe arrestarla, se non essa stessa, qualora non seguisse la sua voce impetuosa e la magnificenza delle sue ore vissute pienamente, ma cedesse ai desideri del mondo esterno, che non può darle nulla, né ancorarla più saldamente, ma solo indurla in errore e

corruzione. E da questo pericolo sarà protetta, ché essa è più forte che l'invidia non pensi: più forte forse che lo immagini lo stesso giovane artista. Perciò resterà vittoriosa, ad onta di tutti i malefici e di tutte le bassezze.

IV.

Berlino ci ha portato via il magnifico maestro Schreker, che per molti anni ha mostrato all'Accademia viennese di essere uno dei pochi efficaci educatori all'arte, e inoltre un chiarissimo e pratico consigliere dei suoi allievi. (Posso confermarlo per esperienza personale).

Il segno artistico che ha maggior importanza per questo eccezionale formatore di giovani ingegni, è questo: nessuno dei suoi discepoli imita il maestro, nessuno cerca di comparire alla Schreker, ma ognuno è stato condotto innanzi individualmente. (Al contrario di Schönberg, la cui natura tirannicamente affascinante incanta così interamente i suoi alunni, che essi gli soggiacciono in modo assoluto, e copiano servilmente la sua maniera. Di fronte a quest'imitazione però la mia facoltà di distinzione non resta senza pronunziarsi). E umanamente il più bel segno per lui è che quasi tutti i suoi discepoli lo hanno seguito a Berlino.

Tra essi sono i migliori nostri ingegni: il focoso romantico Giuseppe Rosenstock, il cui *Concerto per piano* è più che una semplice promessa; Felice Petyrek, un Edgardo Poe dei suoni, che colpisce coi suoi grotteschi musicali dai contorni stranamente acuti, è toccato dallo spirito mahleriano nel suo *Sestetto* dolorosamente commosso e commovente, che prende in strana guisa. Petyrek è anche un pianista non comune.

Giuglielmo Grasz è ora spiritoso e bizzarro, ora dolce e malinconico, ora marionettisticamente hoffmanniano e stranamente umoristico, nelle sue ultime variazioni per pianoforte, di affascinante varietà d'intonazione e di energica continuità nella nobile costruzione.

E c'è una fila d'altri che costringono all'attenzione: promesse, delle quali con piacere si attende l'adempimento.

Si potrebbe parlare ancora di parecchi, che non possono mettersi decisamente in questo o quel gruppo, sia perchè il loro profilo non è ancora abbastanza chiaro, sia perchè per il loro essere non possono riunirsi con altri. Penso soprattutto al giovane Giorgio Szell (che già da bambino per il suo talento destava grande attenzione), direttore di sicurezza e presenza di spirito quasi inconcepibili, educato a ogni stile, dotato di prodigiosa me-

moria e di non comune leggerezza di mano; autore di lavori orchestrali — troppo pochi — luminosi, fatti in modo irreprensibile, i cui graziosi temi aleggiavano qua e là come palle colorate in un fervido gioco, e nei quali si può vedere il passaggio per Strauss e Reger, senza però che vi appaia derivazione; un talento di grande grazia e versatilità, che fa attendere cose sorprendenti.

Penso anche al fine Hans Gal, nel cui genere amabile e trasognato (specie nelle *Ouvertures* e nell'attraente opera *Der Arzt des Sobeide* non guasterebbe un po' di robustezza: questa non appare abbastanza decisa nel suo genere piacevole, intelligente e aristocratico.

Ugo Kauder, a quel che sembra, ha ancora troppo da fare con se stesso per poter esprimere pienamente la sua vera essenza; ma nei suoi lavori da camera si sente sincerità, desiderio di risolvere gli intimi contrasti, e profonda venerazione per l'arte, i cui forti esempi furono per lui Mahler e Pfitzner.

Egon Lustgarten nelle romanze ha molto da dire e ha già detto qualche parola bella.

Walter Klein si rinchiusa sempre più nella solitudine e si perde nel misticismo.

Roberto Konta sostiene un'aspra lotta con sé e col mondo; è un musicista acere e duro, e pure bisognoso d'amore, la cui musica (tre Opere e una Sinfonia) con difficoltà si stacca da lui, deriva da un fantasticare doloroso che nella sua laconica concisione di parole e di note si lascia più intuire che riconoscere. Uno che è sempre rimasto un enigma.

Accanto a loro stanno ancora tutti gli anziani: Weingartner, Stöhr, Lafite, Horn, Oberleiter, Brandts-Burghs e molti altri.

Ma di loro qui non ho a parlare, poiché ho voluto solo accennare alla musica nuova viennese.

V.

Si vede che siamo ancora abbastanza ricchi, e che Vienna può sentirsi ancora il centro dell'arte musicale. E soprattutto oggi, che il più grande dei viventi, uno dei pochi che veramente viene dal centro della musica — Riccardo Strauss — sta fra noi, la supremazia di Vienna città della musica è riconfermata.

Certo parecchi che hanno incominciato luminosamente poi si sono spenti, e tra i giovani ve ne sono pochi, dai quali si può attendere la ascensione alla grandezza. Non importa: la vita è tornata nella musica viennese, il ristagno sembra superato, si ridestano i conflitti di pensiero e i contrasti, annunziando fidenti e appassionati partigiani chia-

mano alla lotta. E Vienna ha ancora il suo grande sovrano e maestro.

Anche se qualche vergogna può irritare, è trascurabile; non abbiamo di che vergognarci: Vienna distrutta rifulge e vive nel più bel simbolo del suo stemma: quello della musica.

RICCARDO SPECHT.

ALESSANDRO CALABI

Un acerbo lutto ha colpito la Ditta G. Ricordi & C., il 27 dello scorso febbraio, con la morte del rag. Alessandro Calabi.

Alessandro Calabi ed Eugenio Tornaghi (mancato già da alcuni anni, tra il generale compianto) potevano considerarsi i capostipiti dell'Amministrazione centrale della Casa Ricordi. Primo contabile l'uno, procuratore generale l'altro, per oltre cinquant'anni, entrambi erano state le persone di fiducia di Tito Ricordi senior, da prima, di Giulio Ricordi, dopo.

Il glorioso periodo del teatro musicale italiano, del quale fu massimo esponente il genio di Giuseppe Verdi e che, a mano a mano, vide sorgere e diffondersi, amata e celebrata nel mondo, l'opera di Ponchielli, Boito, Catalani, Puccini, Franchetti, Mascagni — coi quali ultimi nomi la storia di quel periodo può dirsi chiusa — ebbe a collaboratori assidui e preziosi dell'attività editoriale questi due cari scomparsi.

Alessandro Calabi fu uomo di eletta intelligenza e di squisita bontà: ma dell'una e dell'altra non fece mai pompa. Esse parvero fiori invisibili dei quali soltanto il profumo fosse palese. Semplice e modesto, coscienzioso e rigido nei suoi doveri sino allo scrupolo più sottile (i suoi amici intimi dicevano, celiando, che l'unico suo difetto consistesse nell'eccesso della rettitudine), egli trascorse i molti anni della sua nobile vita di null'altro pensoso che della sua famiglia diletta e delle cure del suo ufficio. Al quale non solo attese con l'esercizio delle sue mansioni abituali, ma anche col condurre felicemente a termine gli speciali e delicati incarichi sovente affidatigli dalla Ditta.

Il meritato riposo, che si godeva serenamente da poco più di un decennio, venne turbato, negli ultimi tempi, da un fiero male contro cui la forte e sana fibra del Calabi lottò sino al giorno estremo.

Toccava quasi gli ottantadue anni.

Onore alla Sua memoria! Pace alla consorte e ai figliuoli desolati!

C. C.

LE RAPPRESENTAZIONI CLASSICHE ALL'APERTO IN ITALIA

CONVERSAZIONE CON ETTORE ROMAGNOLI

Roma, febbraio 1922.

Ho avuto occasione di incontrarmi in questi giorni con il prof. Ettore Romagnoli, il valoroso grecista ideatore e iniziatore delle rappresentazioni classiche all'aperto, che, con crescente successo, si sono periodicamente svolte in Italia dal 1911 in poi e propizia mi è apparsa l'occasione per domandargli notizie intorno al modo con cui gli spettacoli furono organizzati, iniziati e svolti finora, e ai nuovi criteri che presiederanno alla loro realizzazione per l'avvenire.

— Fu durante l'Esposizione internazionale del 1911 — mi dice il prof. Romagnoli — che io, come membro del Comitato dei festeggiamenti, fui invitato a Roma per organizzare una serie di rappresentazioni classiche che si volevano allestire per quella occasione. Proposi un certo piano di esecuzioni, nel quale erano comprese le *Baccanti* e le *Nuvole*; ma il Comitato, dopo lunga meditazione, mi dichiarò che l'effettuazione gli appariva impossibile, anche perchè non credeva che un grande pubblico potesse interessarsi ad opere d'arte così remote. Ed allora io, facendo appello al concorso entusiastico e generoso di alcuni intelligenti amici, pensai di tentare per mio conto un esperimento, e detti infatti poco dopo a Padova una rappresentazione delle *Nuvole* che attrasse artisti, studiosi, giornalisti da ogni parte d'Italia, e che riportò un tale successo da obbligarmi a ripetere lo spettacolo a Vicenza, a Venezia, a Trieste. Incoraggiato da quel felice esito, nel secondo anno, con un gruppo di attori-studenti, cui fu aggiunto qualche attore di professione, misi in scena le *Baccanti*, che segnarono un successo anche maggiore, pel grande concorso di rappresentanti della stampa di Italia e di fuori e di eminenti personalità dell'arte. Vi assisterono Giacomo Boni, Renato Simoni, Massimo Bontempelli, Giosuè Borsi, gli attori Ferruccio Benini, Dina Galli, Amerigo Guasti. E volle anche intervenire, sebbene malata, Eleonora Duse, la quale fu talmente entusiasmata che mi incitò fervidamente a seguire, vedendo in quell'indirizzo d'arte il modo per far risorgere il teatro italiano e portarvi un alto alito di poesia.

L'anno seguente, 1913, fui chiamato a Milano per organizzare un ciclo di spettacoli in quel Teatro del Popolo, per incarico dell'«Umanitaria». Furono eseguite le *Baccanti*, tra-

sportate subito dopo all'Anfiteatro di Fiesole, e fu quella la prima volta che gli spettacoli all'aperto si effettuassero in un antico edificio. Esecutrice fu la Compagnia Drammatica di Annibale Ninchi, il quale si palesò un «Dioniso» insuperabile.

L'esempio di Fiesole stimolò un comitato di signore siracusane a trovare i fondi necessari per una rappresentazione di grande stile da realizzare nel Teatro Greco di Siracusa, che, come si sa, è il più grande dei teatri greci antichi rimasti, molto più grande del teatro di Dioniso in Atene. I capitali furono in parte anticipati da signori di Siracusa, ed in parte raccolti mediante la emissione di piccole azioni da cinquanta lire, che vennero acquistate da tutto il popolo. Fu quasi una sottoscrizione plebiscitaria, il che dimostra l'interesse che prendeva il popolo siciliano per questi spettacoli celebratori delle tradizioni di loro stirpe. Chiamato dal Comitato per la organizzazione degli spettacoli in quell'anno 1914, scelsi l'*Agamennone* di Eschilo, ed io stesso ne feci la traduzione, disegnai i costumi, scrissi la musica di un preludio, di un intermezzo e di quattro cori che dovevano integrare l'azione scenica. La maggiore dignità ed importanza che veniva ad assumere questa esecuzione mi consigliò di costituire una compagnia con artisti di teatro veri e propri, e scelsi Gualtiero Tummiati «Agamennone», Teresina Mariani «Clitemnestra», la Bertè Masi «Cassandra», Giulio Tempesti «Egisto», Giosuè Borsi «Araldo». Non posso non ricordare con commossa ammirazione che il Borsi, il giovane scrittore toscano morto eroicamente in guerra, incarnò la sua parte in modo superbo, riportando un entusiastico successo. Assistero a quella rappresentazione circa ventimila spettatori, concorso assolutamente superiore ad ogni ottimismo previsione, tanto che il Comitato, il quale aveva preventivato cinquantamila lire di deficit, si trovò invece ad avere realizzato un sensibile guadagno. In quello stesso anno fu dato, a Vicenza, l'*Alceste* di Euripide con una compagnia di cui erano elementi principali Achille Vitti, Ciro Galvani, Renata Sainati. Ed altre rappresentazioni ebbero luogo a Torino, all'Anfiteatro di Verona, a Trento (*Agamennone*, *Alceste*, *Baccanti*). Ma poi scoppiata la guerra, le rappresentazioni dovettero essere sospese, e soltanto lo scorso anno il Comitato decise di riprenderle, ad onta delle

spese enormemente accresciute. Fu scelto ancora come il più adatto ed imponente, l'Anfiteatro di Siracusa, e vi furono allestite le *Coefore* che, come è noto, fanno seguito all'*Agamennone* e che costituiscono la seconda giornata dell'*Oresteia*.

— E quali criteri hanno presieduto a questa nuova ripresa delle rappresentazioni classiche?

— Si è tenuta soprattutto presente la necessità di assicurare a questi spettacoli un tipo proprio che rispondesse il più possibile alle tradizioni storiche — letterarie e estetiche —, e da costituire un genere di spettacoli spiccatamente nostro, in contrapposto col tipo tedesco realizzato da Max Reinhardt. Le scene e i figurini furono disegnati da Duilio Cambellotti e riuscirono vere ed elette creazioni d'arte, tanto che i bozzetti, esposti in precedenza al Teatro Argentina in Roma, ottennero un vero plebiscito di ammirazione. La musica degli intermezzi e cori fu composta dal maestro Giuseppe Mulè, giovine musicista conosciuto ed apprezzato per alcune fortunate opere e composizioni sinfoniche, e che è come l'esponente culto della ispirazione melodica popolare siciliana, che è poi tutt'una con la musica greca. Egli ideò musiche di un carattere imitativo sorprendente, e che ottennero un successo straordinario. La sola scena costò duecentomila lire. Essa era tutta costruita in plastica, e per dare un'idea della imponenza e verità dell'allestimento basti dire che alla sinistra della scena figurava un bosco di cipressi, che era un vero bosco trasportato dalle ville vicine e specialmente dalla villa del conte Mario Tommaso Gargallo — che è stata sempre l'anima di questi spettacoli — e del barone Ugo Bonanno, rispettivamente presidente e vicepresidente del Comitato. Il concorso di pubblico fu enorme, numerose le rappresentanze della stampa straniera. Intervenne Giulio Destree, il quale disse pubblicamente parole di elogio per il riuscito spettacolo, mentre Vittorio Emanuele Orlando pronunciava addirittura un discorso rievocativo del Teatro Greco. Ed assistette anche l'attrice Marika Kotopuli, che è l'Eleonora Duse della Grecia, e che ha ad Atene un teatro proprio: il teatro Kotopuli. La grande tragica rimase così entusiasmata di queste rappresentazioni che invitò il Comitato a volerle ripetere in Atene, e manifestò l'intenzione di mettersi subito a studiare l'italiano per potere lei stessa recitare questo lavoro nel nostro idioma.

In quella esecuzione delle *Coefore* fu in-

terprete veramente straordinaria del personaggio di « Elettra » l'attrice Teresa Franchini, la quale si era ritirata da otto anni dalle scene e che si indusse a ritornarvi per questa circostanza dietro mie insistenze. Una vera rivelazione fu Bice Lami, dictrice e professoressa, nella parte di una « Coefora ». Dotata di una voce magnifica e di grande passione tragica, essa, sebbene non avesse che una parte secondaria, r'valseggiò con la stessa Franchini, meritandosi grandi elogi, specialmente da parte della stampa estera. Ettore Bertì fu « Oreste », Emilia Varini « Clitemnestra » la nutrice delle « Coefore ». In questa rappresentazione ebbe uno sviluppo speciale la musica, e non solo per la qualità delle composizioni create dal Mulè, ma anche per la speciale costituzione dell'orchestra. Ma io volli ancora fare un passo avanti verso quella integrazione delle tre arti — la poesia, la musica e la danza — che nell'antica tragedia greca furono sorelle indissolubili, e che la critica e l'estetica moderna vogliono opportunamente richiamare a vita comune. Cos'è in queste *Coefore* la danza ebbe la sua parte nelle evoluzioni funebri delle « Coefore » stesse intorno alla tomba di « Agamennone ». Una tale funzione, tanto importante, fu disimpegnata da ventiquattro signorine siracusane, addestrate per la circostanza, e che seppero raggiungere un effetto portentoso.

— Quale programma intende Ella svolgere per la prossima primavera?

— Uno dei lavori che ho destinato per tale stagione è le *Baccanti*; ma questa edizione delle *Baccanti* riuscirà ben differente dalle precedenti per la grande importanza che verranno ad assumervi la musica e la danza. Mi propongo di far scrivere nuovamente la musica dal maestro Mulè, e di introdurre in gran copia le danze: danze di ogni carattere, e specialmente di carattere dionisiaco; ed intendo che tali danze siano eseguite da provette professioniste. Farò poi eseguire l'*Edipo re* di Sofocle. Interpreti principali saranno Teresa Franchini e Annibale Ninchi.

Anche questa volta le scene saranno disegnate da Duilio Cambellotti. Esse, pure restando nell'atmosfera ellenica, non riporteranno motivi né manifesta imitazione di stili messi in luce dalla archeologia greca. Ho cercato — ha dichiarato ad un amico lo stesso Cambellotti — di creare volumi architettonici, ed elevare profili che oltre a costituire sfondo, fossero preparazione e commento allo spettacolo. Così concepita, la scena, risulta più prossima alla scena d'un antico teatro più che non

lo fossero quelle dell'*Agamennone* e delle *Coefore* da me disegnate con preoccupazione archeologica e realistica. Le parti laterali della scena hanno aspetto di propilei; si elevano a forte altezza e contengono i grandi passaggi destinati allo sbocco delle masse corali e danzanti. Più presso la platea, e avanti ai propilei, si elevano mura convergenti, che mentre moderano l'ampiezza della scena, servono a mascherare le masse orchestrali agli occhi del pubblico. Nel mezzo e nel fondo della scena appare elevata sopra una grande piattaforma, la reggia, cui s'accende dal piano comune, a mezzo d'ampia scala. Sulla piattaforma si muovono il protagonista e gli altri personaggi principali, mentre il coro agisce ad un livello più basso. Maggior rilievo è dato a questa parte più elevata della scena dalla colorazione, ivi chiarissima, mentre nelle altre parti raggiunge i toni più foschi e ferrigni. La scena subirà cambiamenti di particolari nei due spettacoli. Cosicché per le *Baccanti* verrà sussidiata di due particolari spostabili: la fontana di Dirce e la tomba di Semele. Gli elementi architettonici si limiteranno ai soli volumi senza ornamenti. Nella scena dell'*Edipo*, invece, appariranno particolari plastici espressivi ed illustrativi: quindi, scolpiti su pietroni dei propilei, si vedranno la sfinge, la gorgone, e il leone che atterra il toro.

— Ella mi ha parlato spesso di un « tipo italiano ». In che cosa esso consiste precisamente?

— Consiste in un affrancamento da una certa tradizione che pesava sul teatro classico: — tradizione che del resto è molto facilmente impugnabile — e che vorrebbe obbligare alla immutabilità della scena. Questa dovrebbe essere sempre eguale; generalmente un palazzo, una reggia, anche quando nella finzione scenica dovrebbe per esempio immaginarsi un bosco. Ho ricevuto in questi giorni dall'Inghilterra libri ed opuscoli di rappresentazioni classiche svoltesi colà e che dimostrano come esse siano ancora ad uno stadio elementare e scolastico. Le recite avvengono in aule universitarie, con scene sommarie e generiche. Ora, siccome realmente di notizie positive intorno alla scenografia di Eschilo noi non ne abbiamo alcuna, e siccome io non credo che Eschilo tollerasse di mettere per esempio Prometeo davanti a una reggia, quando deve figurare incatenato alla montagna del Caucaso, così ho ritenuto e ritengo, nella costruzione delle scene, di poter procedere con piena libertà, cercando di attuare il fantasma che si deve essere librato

innanzi agli occhi del poeta. Così pure mi sono svincolato dall'obbligo di far rimanere il coro sempre fermo in orchestra, e nelle *Coefore* credo di aver ottenuto buoni effetti con le sue libere evoluzioni, entrate ed uscite.

— E come mai Ella si è indotta a rinunciare alle musiche originali, adottando invece quelle espressamente composte da autore moderno?

— Per le prime rappresentazioni, come Ella sa, mi sono servito di frammenti superstiti della musica greca; ma già per le *Baccanti* li avevo quasi interamente esauriti e avevo dovuto comporre qualche pezzo lo stesso con una certa libertà. Da allora in poi ho cambiato interamente di criterio. I cori nel teatro greco, che non aveva sipario, erano come una specie di velario sonoro che divideva un episodio drammatico dall'altro, esprimendo i sentimenti suscitati nei coreuti dall'azione. Attenendomi a questo carattere sostanziale, d'allora in poi, cercai di rendere — con una libertà limitata dall'osservanza delle tonalità antiche — i miei sentimenti. E questo stesso sistema ha seguito il maestro Mulè, anche per mio consiglio. Egli ha proceduto anche con maggiore libertà armonica. In fin dei conti queste riesumazioni si riducono a lavori di adattamento, non soltanto per quanto riguarda la musica, ma anche per ciò che si riferisce al testo. La condizione necessaria per cui tali lavori vivano è di prendere quanto hanno di sostanziale e di realizzarne la trasposizione nella sensibilità moderna. Altrimenti non faremmo che opera filologica, e tutti sanno come io aborra la filologia, ed abbia dedicato addirittura un capitolo di un mio libro per combatterla.

ALBERTO DE ANGELIS.

P. S. - In un'intervista concessa a P. F. Mulè per il giornale *Il Mondo* (7 marzo), il Conte Mario Tommaso Gargallo ha dichiarato che è intenzione del Comitato di integrare le rappresentazioni classiche con altri festeggiamenti ed attrattive: Corsa automobilistica « Targa Florio » ed altre gare sportive, ascensione sull'Etna, conferenze illustrative dei luoghi della Sicilia più interessanti dal punto di vista storico, archeologico, panoramico. Una lettura delle più belle Odi di Pindaro verrebbe fatta sull'aria grandiosa che Jerone II innalzò all'ombra del colle Temenite. E' anche in progetto una festa sull'Anapo o — più propriamente — sul Ciame: festa di canti e di antiche musiche di popolo. Integrebbere il programma di tale giornata una lettura di poesie di Teocrito.



RIVISTA DELLE RIVISTE

L'importanza musicale del Grammofono

La grande maggioranza dei musicisti guarda il grammofono con occhio sdegnoso, perchè non vi scorge se non un apparecchio con cui la musica viene riprodotta, ed in condizioni sfavorevoli. Difatti è poco probabile che tale riproduzione arrivi a diventare perfetta, malgrado i continui miglioramenti dello strumento. « È pure, già ora il grammofono offre agli studiosi aiuti che non si possono ottenere con altri mezzi, e diverrà in futuro un ausiliario essenziale nello sviluppo della musicalità personale ». Così incomincia uno scritto di Sydney Grew in *Sackbut* del novembre scorso.

L'argomento è ricco d'idee assai feconde e di notevole interesse, tanto che il loro complesso equivale all'affermazione che il grammofono (col suo contemporaneo: la pianola) eserciterà forse tanta influenza sulla nostra musica quanto la stampa sulla letteratura. Di tali idee l'A. considera due sole: 1. l'impressione sui dischi e la riproduzione della musica polifonica vocale; 2. l'educazione dell'orecchio.

Riguardo al primo punto egli nota come, mentre esistono migliaia di dischi con musica di solisti vocali e strumentali, soltanto pochi sono quelli con musica da camera, e meno ancora con madrigali od altre polifonie per voci. Ciò dipende, sia dalla scarsa domanda di tal genere di musica, sia dalla difficoltà di raccogliertela bene e di bene fissarla. Dopo aver ricordato come di recente una casa inglese abbia messo in circolazione sei dischi con madrigali di maestri Inglesi dell'età elisabettiana, Ford, Gibbons, Wilbye, Morley e Weelkes, scrive: « Ho imparato di più, sulla bellezza e sul significato del grammofono e ricevuto più aiuto come studioso di musica, da quei sei dischi di madrigali, che non da tutti quelli venuti a mia conoscenza negli ultimi due anni ».

Qui l'A. spiega certi difetti della maniera attuale di raccogliere i suoni per fissarli sui dischi; difetti per i quali certe consonanti si

snaturano, certe parti di canto e certi strumenti della massa orchestrale riescono preponderanti sul resto, con grave danno della riproduzione, ed esprime l'opinione ed il voto che in un avvenire non troppo lontano, simili imperfezioni possano scomparire, grazie ad accurate ricerche scientifiche ed all'applicazione dei loro pratici risultati. L'osservazione d'alcuni fenomeni (come la già ottenuta eliminazione di certi echi, o la debolezza di certi impasti sonori) offre una via d'indagine assai promettente in questo senso.

Ma le singolarità dei timbri nel grammofono conducono all'altro punto considerato dall'A., che scrive: « A mio giudizio il grammofono ha davanti a sé un grande avvenire nell'insegnamento delle lingue, dell'istrumentazione, dell'oratoria e della recitazione e lettura poetica; avvenire che è condizionato ai miglioramenti sopracennati. Esistono già dischi per l'insegnamento del francese e del russo, e Daniel Jones, lettore di fonetica all'Università di Londra, ne ha preparati alcuni con suoni del linguaggio, benchè finora limitati alle sole vocali. Esistono pochi dischi musicali parlanti, e non soddisfano perchè la consonante vi occupa più della metà della quantità di suono, mentre nel canto prende probabilmente poco più della ventesima parte.

Gli strumentali, specialmente, preparati dalla Gramophone Company sono utili: con essi un ragazzo può imparare a scoprire i vari strumenti al loro apparire in un insieme orchestrale; benchè certe combinazioni risultino sempre con un'alterazione di timbro.

Per esempio il violino risuona spesso come uno splendido flauto, ed i momenti d'insieme e di fortissimo non sono puri. (L'A. si riferisce qui alla nuova serie educativa di dischi, intitolata: « Gli strumenti dell'Orchestra »).

« Il grammofono è prezioso per l'esercizio dell'orecchio, ed in questo senso i suoi difetti

sono un vero aiuto, perchè obbligano a concentrare l'attenzione sulle parti o voci interne. La generalità degli uomini segue poco più della parte più acuta o di quella solista. Si accettano gli accordi, si percepiscono occasionalmente frammenti di melodie interne, ma di rado si afferra la fluente individualità delle varie parti polifoniche. L'orecchio comune è come il comune occhio, il quale, guardando un paese boschivo, non vede che vi sono profondità secondarie e distanze. L'occhio comune guarda le cose e non dentro delle cose, esso è perciò relativamente cieco per i caratteri dei vari soggetti. Coll'aiuto del grammofono lo studioso entra presto nelle profondità tonali della musica, e scopre che non vi sono chiazze vuote o macchie oscure, ma che tutte le parti sono piene di luce; e d'una luce non bella solo per la ragione, ma che, verosimilmente, come un'aurora schiude tutt'un mondo luminoso.

« Così avviene che il grammofono crea l'aurora dove occorre la piena luce, come nella musica da camera od in quella vocale concertante, dove tutte le parti o voci, avendo ugual valore, devono venir seguite ed apprezzate con pari attenzione e sensibilità. Perciò mente ed orecchio devono trovare la chiara luce della conoscenza, ed illuminare le parti interiori. Tale procedimento reca una strana gioia all'uditore, dandogli la sensazione d'aver egli stesso creata la bellezza.

« Suonando la pianola, non si può mettere in risalto l'una o l'altra delle parti contrappuntanti, colla pressione dei pedali; tutte sono suonate con ugual forza, e la preminenza di una d'esse dipende dall'oggettiva disposizione della musica. Eppure i pianolisti trovano che, concentrando la loro attenzione su una data voce, p. es., in un fuga, quella voce pare assumere una preminenza effettiva. Credo che quella data voce prenda preminenza materiale, e non per pura soggezione o per illusione di chi suona od ascolta, perchè ho sperimentato io stesso il fatto. Ciò sembra piuttosto paradossale, e andrebbe discusso a lungo anzichè accennato di sfuggita. Lo riferisco qui perchè serve ad illustrare l'azione dell'immaginazione che viene stimolata dal grammofono, ed è uno dei migliori attributi dello strumento, dal punto di vista dello studioso che desidera sentir bene la musica ed intenderla pienamente. L'immaginazione è l'attiva pienezza della conoscenza e dell'intelletto; essa completa quanto è incompleto fisicamente, e costituisce la dote fondamentale della musicalità ».

Il "Canzoniere popolare di Catalogna,"

La *Revista Musical Catalana*, in uno degli ultimi numeri, pubblicava sotto questo titolo due lettere scambiate fra don Rafel Patxot i Jubert, esecutore testamentario della Na Concepció Rabell i Gibils, ed il maestro Lluís Millet, direttore dell'*Orfeo Català*. Con la prima di tali lettere si offre all'*Orfeo Català* d'intraprendere la preparazione del « Canzoniere Popolare di Catalogna » per conto della fondazione musicale di cultura, istituita per lascito della defunta Na Concepció Rabell i Gibils; nella seconda lettera l'offerta viene accettata; in entrambe si esprimono idee e termini che meritano di venir riprodotti.

« Vorremmo — dice don Rafel Patxot — fare un corpus musicale di tutte le nostre canzoni popolari: quelle già pubblicate, le molte che furono raccolte ma rimangono inedite, e quelle che ancora ignoriamo, benchè vivano tuttavia nelle nostre contrade... »

« Questo canzoniere, quale lo sogniamo, non dovrebbe limitarsi allo studio della canzone e delle sue varianti, fatto con un preliminare spoglio, per ritrovarne la lezione primitiva; ma vorremmo arrivare ad una sintesi, che riveli il vero valore dell'anima musicale catalana, confessando le sue credenze, evocando leggende, manifestando i suoi sentimenti, ritmando i nostri lavori manuali, cadenzando l'intimità della vita catalana.

« Pretendiamo, non soltanto il motivo della canzone, ma anche lo studio critico della canzone stessa. Vorremmo cercare in che maniera le nostre vicissitudini storiche traspariscano dalla canzone popolare; perchè il popolo non canta sempre nello stesso tono, e notando le fluttuazioni del canto scopriremmo tutto uno stato d'emozione collettiva, in cui volta a volta risuonano esclamazioni solenni, o penosi lamenti, o rugge, invece, il furore della tempesta.

« Anche di più: si dovrebbe tentare un'analisi comparativa, che spieghi perchè, in mezzo alle contrade nostre, si trovino canzoni catalane che ricordano melodie dei boschi norvegesi, o la pace della verdeggianti Bretagna, mentre in altre canzoni perdura la grave reminiscenza liturgica... »

« Davanti a quest'attraente visione artistica, che fa battere il cuore, so bene che può restar indecisa la volontà, conscia delle grandi difficoltà... Ma io credo sieno da respingere simili timori, in fondo ai quali, ben considerati, chi sa se non c'è un po' di vanità? Non vogliamo fare quel che non possiamo, nè

trattare quello che non sappiamo; ma semplicemente tutto quanto è in noi, e nel modo migliore.

« Porremmo così il primo gradino d'una scala, per la quale ascenderanno quelli che verranno dopo di noi; e poichè saranno uomini di cuore, ameranno l'opera nostra malgrado le sue imperfezioni; non foss'altro perchè, senza quel primo gradino, essi non potrebbero vedere la debolezza nostra ».

La *Revista Musical Catalana* dice: « Grazie a Dio la grande opera del Canzoniere Generale Popolare di Catalogna sta per essere un fatto compiuto »; d'altra parte, la bontà e la serietà delle pubblicazioni e di tutto quanto fa l'*Orfeo Català* di Barcellona e chi lo dirige, garantiscono che i propositi non resteranno sterili parole. E noi domandiamo: a quando un'opera italiana simile, ed altrettanto seriamente concepita ed amorosamente voluta ed elaborata?

Una leggenda su Bizet

Il Bizet, che veramente si chiamava Alessandro, Cesare, Leopoldo e non già Giorgio, nome « d'arte » col quale comunemente è conosciuto, si ritiene generalmente che sia stato il più infelice ed il più disgraziato dei musicisti. Nulla di più inesatto! Può dirsi invece uno dei più fortunati compositori... Infatti egli ebbe sempre la protezione dei più grandi direttori di teatro, da Carvalho, che gli commise quattro opere in tre anni, al Gallet ed al Pasdeloup che continuarono a dargli sempre commissioni malgrado il freddo successo di qualche suo lavoro.

Si crede anche all'insuccesso scandaloso del primo apparire di *Carmen*. Invece *Carmen* non fu affatto fischiate. Non fu subito capita, ed il successo primo fu freddo. Ma basta. Né più né meno come toccò al *Barbiere di Siviglia*, alla *Norma*, alla *Traviata*.

L'opera non fu affatto fischiate, tanto è vero che tenne il cartellone per circa quaranta sere continue e... scusate se è poco...

Infine si ritiene che Bizet sia morto di miseria e di crepacuore pel fiasco di *Carmen*. Anche questo è falso. Basti pensare che la notizia della sua morte si è bensì sparsa improvvisa la sera della 33ª rappresentazione di *Carmen* all'Opéra Comique, ma proprio pochi giorni prima egli aveva avuta la commissione per una nuova opera e la richiesta della sua *Carmen* per l'Opera di Vienna...

Così *Armonia* di novembre 1921.

Welte-Mignon: apparecchio meccanico per l'organo

E' ben noto come da più anni esista l'apparecchio Mignon, inventato da una Casa americana; grazie ad esso per mezzo dell'elettricità, si raccoglie, e si riproduce con assoluta esattezza, qualunque esecuzione pianistica, con ogni gradazione di movimento, di forza, di singolarità personali. Ora un'altra Ditta tedesca ha costruito un apparecchio analogo per l'organo. Il problema che pareva insolubile era quello della registrazione; ma venne risolto felicemente a base pneumatica, con un sistema che costituisce il segreto del fabbricante.

Naturalmente si tratta d'uno strumento speciale, così perfetto da permettere l'esecuzione anche di cose pianistiche. L'organista Clarence Eddy di Chicago eseguì la *Fantasia e Fuga* di Liszt su B-A-C-H, una *Pavana* di E. H. Lemare, il *Benedictus* di M. Reger e l'*Overture del Sogno d'una notte d'Estate* di Mendelssohn.

Lo strumento costa 400.000 marchi, che col cambio attuale equivalgono a soli 13.100 al prezzo nominale di franchi 1,25.

Così *Signale für die Musikalische Welt*.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Violino e Pianoforte

GRAZIOLI (G. B.).
E. R. 286. — *Adagio per Cembalo*.
Trascrizione ed elaborazione
per Violino (o Violoncello od
Oboe) e Pianoforte, di G. STAZIOLI L. 5,—

GUARNIERI (F. de).
E. R. 103. — *Concerto per Violino*,
con Orchestra. Riduzione per
Violino e Pianoforte. I. *Introduzione - Fantasia*. — II. *Adagio - quasi Andante*. — III. *Finale*. » 10,—

MENDELSSOHN-BARTHOLDY (F.).
E. R. 179. — *Concerto*. (Op. 64).
Edizione riveduta da T. TUA 6,—

MOZART (W. A.).
Sonate. Edizione riveduta da R. PRINCIPALONE e
M. VITALI.

E. R. 59. — VOLUME I. (Sonate
N. 1 a 9) » 10,—
E. R. 60. — VOLUME II. (Sonate
N. 10 a 18) » 10,—

(Nel prezzo è compreso l'incartamento).

EDIZIONI RICORDI

Le opinioni musicali di Strawinsky

Musical America del 26 novembre pubblicava alcune opinioni di I. Strawinsky, che meritano di essere riprodotte. Lo scritto è firmato da Edgar Istel, ma i periodi che riportiamo sono virgolati, epperò devono essere autentici.

Strawinsky crede che la musica sia stata vittima di attività accademico-filosofiche, perdendo per ciò gradualmente il suo vero scopo, ch'è la comunicazione d'impressioni uditive.

« Si è tentato d'esprimere ogni sorta di sentimenti e di teorie filosofiche per mezzo della musica, col solo risultato di spogliare un po' alla volta il ritmo della sua ricchezza. Sentimenti psicologici... che sono in realtà? Forse che ogni momento fugitivo non ha una sua anima propria? La musica venne usata come mezzo per un dato scopo (mentre dovrebbe essere scopo a sé), per ciò il suo sviluppo fu intralciato per secoli.

« Soprattutto i musicisti russi furono vittime dell'influenza di Berlino e della tradizione accademica tedesca. I tedeschi non capiscono e non capirono mai la musica, benchè la Germania sembri il paese dei musicisti. I tedeschi sono tutti filosofi, tutti matematici, e non hanno il senso della musica; essi lavorano molto nel campo degli studi musicali, ciò ch'è tutt'altra cosa.

« Non nego che Beethoven sia un genio, ma egli non creò musica. Aveva nella sua anima una grandezza di cui era conscio, e che espresse in note, le quali non dicono nulla all'orecchio.

« Wagner, è vero, recò all'orchestra nuovi elementi, ma pel suo contributo la musica non avanzò d'un pollice. Credo che Wagner fu proprio quello che non avrebbe dovuto essere. E' evidente che non fu nè un musicista, nè un filosofo. L'educazione generale tedesca è la causa di tutto ciò. I ragazzi imparano fin da bambini il Greco, studiano molto e a fondo, e dopo non possono più avere la forza necessaria per reagire contro tutto ciò, e guardar la natura senza pregiudizi. Prendete invece Mozart: era un grande musicista semplice e musicale. Forse che l'orecchio non si compiace in lui? Lo stesso va detto di Schubert.

« Tutto il mio sforzo è diretto verso uno scopo: le impressioni uditive. Le cerco in qualunque sito e da per tutto. Specialmente mi ripugna il convenzionale e l'accademico. L'arte vera risiede tra il popolo, e specialmente la musica, i canti popolari e le danze,

rivelano una ricchezza che mi affascina. Dovunque io ne incontri, me ne impossesso e me ne servo nei miei lavori. Sono un ladro? Sia pure. Cose simili sono già mie dal momento che m'impressionano; le trovo sulla mia strada e formo ad esse l'ambiente di cui le sento aver bisogno, e ciò faccio quanto più esattamente posso. Così creo l'opera, e poichè la creo, in fondo è mia ed originale.

« Non è questione d'assimilare tradizioni popolari, ma di raccogliere canti popolari come sono. Ponendo fede nella tradizione, se, per esempio, attingessimo alle fonti della musica Gregoriana, non faremmo che aggiungere una nuova accademia a quella già esistente.

« Possiamo creare una nuova teoria armonica, forse quella che inavvertitamente cercava Scriabin (anch'egli vittima dell'influenza tedesca). L'armonia è in fondo qualcosa di convenzionale e d'arbitrario, che ribolle ad ogni momento in maniera diversa. Melodia e ritmo sono il fondamento: flauto e tamburo, per così dire. L'armonia risulta dal contesto melodico e ritmico ».

Dopo aver parlato del ballo e del canto popolare in Spagna ed agli Stati Uniti d'America, Strawinsky disse d'aver scoperto con stupore nuove risorse d'istrumentazione nel pianoforte. « Per me, dapprima era un gran meccanismo, che nessuno aveva saputo usar meglio di Chopin. Di recente, nella mia casa di Saint Cloud, ho dedicato alcuni mesi a studiare il suono del pianoforte, e l'ho trovato decisamente multiforme. Ho lavorato parecchio, e composto alcuni studi per Pianola. Sì, per Pianola; e ciò fino a che il pianista non avrà che dieci dita ed una limitata rapidità di movimento. In altri termini, bisogna risolvere il problema della percussione simultanea di molte note ».

In conclusione Strawinsky espresse la convinzione (così l'articolista americano) d'aver aperto un nuovo sentiero nella musica, e dichiarò: « Non so se sarò capace di mettere in pratica completamente e perfettamente le mie idee, ma, in caso contrario, altri lo faranno per me ».

Abbiamo ancora disponibile qualche annata arretrata di MUSICA D'OGGI che possiamo cedere alle seguenti condizioni:

Anno 1919 L. 5,—
„ 1920 „ 10,—
„ 1921 „ 10,—

ITALIA

Il Primato Artistico Italiano. - Milano, gennaio 1922.

G. BAS. - *L'essenza della musicalità italiana.*
Dato uno sguardo alle varie fasi della storia musicale dell'Italia, l'A. conclude: « la virtù, la qualità, il marchio che si ritrova dovunque e sempre, e costituisce perciò la caratteristica nazionale italiana è il gusto della bella musica perché musica, del bel canto perché canto ». (Numerosi ed imbarazzanti errori di stampa).

G. BASTIANELLI. - *La leggenda di Sakuntala di F. Alfano al Teatro Comunale di Bologna.*

Non analisi, ma giudizio simetrico sulla « nobile e fortunata Sakuntala » dell'Alfano: il quale « crede che l'opera debba poggiare più di tutto sulla ricchezza, potenza e... invadenza del commento sinfonico ».

Il Pianoforte. - Torino, febbraio 1922.

G. BASTIANELLI. - *La trasvalutazione del pianoforte.*

Si considera il fatto « di suggestionare l'uditorio col fargli percepire, a traverso la monocromia del timbro pianistico, la policromia e gli effetti «prospettici» dell'orchestra ». L'A. non approva e non condanna, nota e studia.

S. GREW. - *L'Autopiano.*

Consigli agli amatori d'autopiano, « che oggi ha conquistato il suo posto nel mondo della musica e sta raggiungendo rapidamente il livello dell'organo e del pianoforte ».

G. F. MALPIERO. - *Risposta alla « Lettera aperta » di Ildebrando Pizzetti.*

Lettera dove il maestro respinge le accuse fattegli, e dove i rapporti personali hanno non piccola parte.

F. X. PAUER. - *Antonio Bruckner.*

« La musica bruckneriana è d'una profondità, d'una purezza ed ingenuità così nobile, nel vero senso della parola, che mal si concilia con una popolarità nel senso comune. Appunto per questa sua scarsa mondanità, non potrà mai essere così conosciuta come p. es. quella di Wagner o di R. Strauss. Tanto meno tramandosi di lunghissimi componimenti per orchestra sola o con coro ». Di quest'arte intima e del suo creatore si fa un'ammorosa illustrazione.

La Critica Musicale. - Firenze, gennaio 1922.

G. BASTIANELLI. - *Che cosa dobbiamo intendere per « musica pura ».*

L'A., che ha già pubblicato un libro per sostenere che tutte le arti sono in fondo varie forme dell'Arte unica, principia qui una serie di studi diretti a provare « la non autonomia estetica » in rapporto alla musica pura ed a quella « poetica ». Peccato ch'egli non sappia dir le sue idee senza avvolgerle in un groviglio di parole.

F. LIUZZI. - *Saint-Saëns.* - *Monsieur Croche antidiletante.* - « Tutto è da rifare ».

Gustose note su temi indipendenti: 1. sul grande maestro francese tesò defunto; 2. su Debussy ne' suoi giudizi critici; 3. sul recente scritto di G. F. Malpiero a proposito del Conservatorio.

Cronaca d'Attualità. - Roma, ottobre 1921.

F. BALILLA PRATELLA. - *Le nuove vie del Teatro Musicale.*

Dopo un riassunto della storia del melodramma, nel quale i maestri rappresentativi sono « eccezione »,

l'A. dice: « da quanto ho fin qui esposto e dimostrato, si potrà ben comprendere come il rinnovamento del teatro melodrammatico o coreodrammatico non si debba ricercare nelle forme e nelle espressioni della musica... Il dramma, più del formalismo musicale, vuole l'essenza stessa della musicalità — stato d'animo musicale — base del poema tragico; il quale tutto si svolge in relazione alla potenza germinale dello stato d'animo generatore ». (L'articolo è reso illeggibile dagli errori di stampa e d'impaginazione).

L'Arte Pianistica. - Napoli, gennaio 1922.

A. L. - *Vincenzo Appiani.*

Si ricorda la solenne riunione d'omaggio e d'addio che ebbe luogo il 22 novembre scorso al R. Conservatorio di Milano per l'andata a riposo per limiti d'età dell'illustre Professore che diede tanti pianisti all'arte italiana.

A. LONGO. - *Schumanniana.*

Analisi illustrativa della *Sonata in sol minore*, op. 22, che segna il culmine della produzione pianistica del maestro.

UN CRITICO. - *La vera via della gloria.*

« Raccolta di sentenze morali ad uso di alcuni giovani musicisti moderni » dice un sottotitolo, in realtà sono trenta aforismi, quale più quale meno, mordaci ed ironici.

A. LONGO. - *Carnevale.*

L'A., che non è contento dell'arte odierna (e sarebbe il Carnevale), dice: « E ora di finirla, signori! Da troppo tempo dura il Carnevale, ed è già in vista la Quaresima ammonitrice!... Dopo... seguirà la Pasqua: ed essa sarà segnata dall'apparizione di un nuovo genio che dirà la parola di redenzione: una parola degna di Palestrina, degna di Bach, degna di Beethoven! »

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, gennaio 1922.

ALAIN. - *La visite au musicien.*

Dialoghi platonici sulle *Sonate per Violino e Pianoforte* di Beethoven, considerate ognuna in uno speciale capitolo. Lo scritto continua anche oltre il fascicolo di febbraio.

G. LAFORÊT. - *En marge du système des Beaux-Arts et des propos d'Alain.*

Si considera quanto riguarda la musica nel *Système des Beaux-Arts rédigé pour les artistes en vue d'abréger leurs réflexions*, par l'auteur des *Propos d'Alain*, edito dalla « Nouvelle Revue Française »; ed è un complesso di alti concetti metafisici e di acute intuizioni sulla musica in genere e nelle sue varie manifestazioni.

A. CAMETTI. - *Arcangelo Corelli à S. Louis des Français à Rome.*

Notizie dedotte dall'archivio della chiesa nazionale di Francia a Roma, dove A. Corelli figura fra i violinisti che prendevano parte alle esecuzioni per la festa di S. Luigi di Francia, dal 1675 al 1709.

M. BOUCHER. - *L'esthétique de César Franck.*

Dopo qualche accenno all'attitudine per cui il maestro considerava la sua attività musicale come un'arte di vita interiore, quindi quasi indifferente al giudizio del pubblico, l'A. illustra C. Franck quale melodista, quale maestro di sonorità, nel suo amore per la perfezione dell'opera propria, quale maestro della forma, apostolo dello sviluppo ciclico, ecc.

R. CHALUPT. - *Arthur Honegger.*

Illustrazione della personalità di questo che « tra i musicisti della giovane generazione, passa, a giudizio di spiriti eccellenti, per essere il rappresentante più eminente ».

A. COEURROY. - *Flaubert musicien.*

L'A. considera gli accenti musicali negli scritti di Flaubert, e, anche notando com'egli pure non sappia tradurre la musica che con immagini visive, nota al cane tracce d'un'inalazione veramente musicale, cioè d'un sentimento intimo, vago, indefinito.

Comordia. - Parigi, 2 gennaio 1922.

E. HALPERIN-KAMINSKI. - *Saint-Saëns et Tolstoï.*

Il traduttore di *Qu'est-ce que l'art?*, del grande filosofo e romanziere russo, pubblica uno scambio di lettere avuto con Saint-Saëns, da cui risulta chiara l'avversione del maestro francese per Tolstoï.

Questi, secondo lui, « diceva di detestare la musica e le opere », mentre « Se Tolstoï amava appassionatamente la musica, fino a sentire egli stesso la composizione, detestava, certo, l'opera », che giudicava « un'associazione artificiale del dramma colla musica » trovandola persino una « contraffazione d'arte ».

17 gennaio 1922.

C. SAINT-SAËNS. - *La crampe des écrivains.* (Il crampo degli scrittori).

Una curiosità: Saint-Saëns fu anche autore drammatico; si pubblica qui un suo piccolo lavoro in sei scene, che mostra nel grande maestro una buona sensibilità teatrale.

16 gennaio 1922.

C. TENROC. - *Le rôle des régisseurs lyriques.*

Considerazioni sull'importanza delle funzioni del régisseur, da cui dipende l'unione e l'equilibrio fra l'elemento scenico e quello musicale, quindi in gran parte la riuscita organica delle rappresentazioni, e che costituisce una personalità ignota al pubblico. In Italia tali funzioni sono in gran parte affidate al direttore d'orchestra che spesso non ha la competenza né le facoltà necessarie. Non esiste nemmeno la parola per esprimere quest'ufficio.

Le Monde Musical. - Parigi, gennaio 1922.

P. BLANCHE. - *L'éducation du chanteur.*

Poiché l'arte del canto è in evidente decadenza, l'A. pensa di rivolgere un questionario a tutti i cantanti e maestri di canto, per tentare di stabilire principi concreti e razionali nello studio e nell'educazione delle voci.

L. CEILLIER. - *Pour une technique rationnelle.*

Ormai è chiaro che « l'insegnamento tecnico d'uno strumento deve appoggiarsi anche su un insegnamento completo di tutti i rami dell'arte musicale, di cui la ramificazione, sviluppando il senso comprensivo, dà una cultura ch'è una forza. Poiché invece i giovani tendono a rinchiusersi nello studio puramente tecnico, l'A. illustra i danni di tale attitudine.

A. MANGEOT. - *Y a-t-il progrès dans l'art?*

Si riferisce uno scritto di Emile Vuillermoz, che contraddice all'affermazione di Wanda Landowska. Questa nega il progresso nell'arte, che sarebbe un valore assoluto indipendente dal tempo e dall'evoluzione. Il Vuillermoz, invece, dimostra come l'arte segua lo sviluppo, prima delle facoltà intellettive e sensitive degli uomini, poi dei mezzi usati nelle varie arti. Può essere dabbio, p. es., che l'orchestra è un progresso sulla lira greca o sugli strumenti medioevali?

Le Courrier Musical. - Parigi, 1° gennaio 1922.

C. MAUCLAIR. - *Saint-Saëns.*

L'autorevole critico rende omaggio al maestro defunto, senza servilità e senza acridini.

A. MORTIER. - *D'un siècle à l'autre.*

In occasione della morte di Saint-Saëns, l'A. nota le tendenze attuali verso un progresso che si rivolta contro la tradizione; e dice, in fondo, che il tempo è galantuomo e certe attitudini ribelli si calmeranno acquistando il senso della misura.

Hommages à Saint-Saëns.

Sono omaggi di varii fra gli autorevoli musicisti francesi, con fotografie e fac-simili di autografi del maestro.

15 gennaio 1922.

C. TENROC. - *Ciné-musique.*

Scritto contro l'accompagnamento musicale delle proiezioni cinematografiche. « L'arte del cine trova campi abbastanza vasti senza pretendere di dilagare nella musica... che non saprebbe fondersi colla rigidità dell'immagine. La fusione delle arti non va oltre certi limiti ».

J. d'UDINE. - *Les maladies de la Danse.*

Sono sei: il diletantismo e l'eccesso di virtuosità, la adocinatura e la secchezza, il falso pudore e l'impudicizia. L'A. le considera tutte in un capitolo del volume « Qu'est-ce que la danse » apparso di recente in ed. Laurens.

D. MILHAUD. - *Petit historique nécessaire.*

L'A. difende il gruppo dei « sei » sventando alcune delle leggende che corrono, e spiega come il gruppo si sia formato e resti unito solo pel legame dell'indipendenza.

C. BOUVET. - *Le Clavecin, le Piano-forte et le Piano moderne jugés par Camille Saint-Saëns.*

Commento ad una lettera del maestro all'A., dalla quale risulta chiaramente l'esatta idea che Saint-Saëns aveva del vero carattere tanto del clavicembalo, quanto del pianoforte primitivo, in rapporto a quello d'oggi. Egli dice infatti: « quando suono sul piano musica per clavicembalo, talvolta mi porto all'ottava superiore, tal'altra aggiungo delle ottave, e ciò per riprodurre gli effetti degli strumenti a due tastiere ed a più registri, di cui si servivano i grandi clavicembalisti ».

Le Ménestrel. - Parigi, 6 gennaio 1922.

H. de CURZON. - *Le personnage de « Don Juan » dans l'oeuvre de Mozart.*

Dopo uno sguardo alla strana figura di Don Giovanni, « che passa per irresistibile (e tutti gli resistono), per seduttore (e non seduce nessuno), che sfida vivi e morti (senza aver mai l'ultima parola); e dopo aver considerato l'interpretazione datane dai più illustri cantanti francesi, l'A. riproduce delle impressioni avute da Hoffmann su un'esecuzione italiana del 1817, e chiude mostrando come in Don Giovanni Tesorilo la figura del personaggio abbia trovata una soluzione in senso di redenzione; questo lavoro, nel giudizio popolare spagnolo è divenuto una specie di « mistero » annuale pel giorno dei morti.

3 febbraio 1922.

A. CELLIER. - *L'esthétique de l'Orgue.*

L'A. nota come la tendenza a fare dell'organo un'imitazione dell'orchestra abbia perfezionato al la sua costruzione, ma deformato la fisionomia della musica

organistica ed indebolita la sua missione musicale; ed osserva che l'organo non si lascia dominare dal virtuoso come gli altri strumenti, ma impone la sua personalità sopra all'esecutore che deve adattarsi. Il Cellier finisce rimpiangendo la poca abitudine e preparazione del pubblico all'esotica dell'organo.

The Saekbut. - Londra, gennaio 1922.

T. MOULT. - *Joseph Holbrooke. Individuality in English Music. A Study*

Illustrazione della personalità e delle opere di questo musicista, che fino da vent'anni fa si decise con perfetto coraggio ad essere « nient'altro che egli stesso, e, ciò nonostante, tremendamente inglese ».

A. CARSE. - *A Short History of 'Conducting'*.

Sguardo storico dell'arte, prima di « portare la batuta » (forse antica quanto la musica stessa), poi di « dirigere ». Quest'ultima si può considerarsi nata colla sparizione del clavicembalo dall'orchestra, nel primo quarto del secolo XIX, mentre nel 1807 Gottfried Weber incominciò a scrivere in favore del « portar la batuta silenziosamente ».

G. MOGER. - *English Song Recitals abroad.*

L'A. (un cantante che dà all'estero concerti di tutta musica inglese) spiega come e perchè non eseguisce altro che musica di maestri suoi connazionali, alternando cose antiche con altre moderne; ottiene così vivo successo, e specialmente attira l'attenzione degli stranieri sull'arte inglese.

(Difatti la sola azione efficace a favore del proprio paese è farne conoscere ed apprezzare le opere e gli interpreti, specie da parte degli stranieri).

C. ARMSTRONG GIBBS. - « *Crossings* ».

Resoconto d'una commedia che l'A. fece scrivere da M. Walter de la Mare, accompagnare con musica di Mr. Edward Dent, e dirigere da Mr. Adrian Boult (per piano e quintetto d'archi), per una scuola di ragazzi a Brighton, nello stesso locale scolastico. L'impressione riportata dal lavoro (intonato a poesia infantile) ed il contatto con artisti eminenti, fecero sì che l'esecuzione (preparata durante otto settimane) fu magnifica, e lasciò ricordo indimenticabile in tutti.

R. MORLEY. - *Is music worth while?* (Attualmente la musica è materialmente remunerativa?).

No, secondo l'autore; dal lato economico, i concerti non arrivano più a remunerare: « Nella scorsa stagione a Londra, solo artisti come Kreisler arrivarono ad assicurarsi un pubblico che pagasse le spese ».

J. SHAW. - *Folk Music.*

Poiché, contro l'opinione diffusa specie all'estero, l'Inghilterra possiede una magnifica base musicale propria nel canto e nella danza popolari, l'A. domanda che questo prezioso patrimonio nazionale venga introdotto nell'educazione, fino dalla prima età.

The Sunday Times. - Londra, 1 gennaio 1922.

E. NEWMAN. - *Is programme music dead?* (La musica a programma è forse morta?).

L'A. non lo crede, e sostiene invece, che adesso è moda dire di non volerne più sapere, mentre in realtà se ne scrive e se ne gusta di continuo. La tesi contraria verrebbe confortata solo da affermazioni astrane di critici, e da dichiarazioni di compositori; di cui le parole valgono molto meno della musica, che sola ha significato decisivo. Per l'A. sono poche le opere musicali che non sieno state suggerite da un avvenimento da un'impressione naturale, letteraria, od artistica in genere.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 20 gennaio 1922.

E. PETSCHNIG. - *Götze Mahler. (L'idolo Mahler).*

Inizio d'uno scritto contro l'attuale entusiasmo del mondo musicale tedesco pel grande compositore ebreo, dove assume parte capitale il fatto che Mahler era ebreo. Si mostra come la sua opera creativa sia stata caratterizzata dall'intima lotta causata in tutta la mentalità ebraica dall'assimilazione d'elementi ariani, contro cui reagiscono quelli semitici. Lo scritto continua.

A. DIESTERWEG. - *Eine Erinnerung an Anton Rubinstein.*

In occasione dello scoprimento del ricordo ad Antonio Rubinstein nel Gewandhaus di Lipsia, si tenta di risvegliare le impressioni che il grande pianista sapeva produrre in chi lo sentiva.

K. DANZ. - *Die Inszenierung von Verdis « Violetta ».*

Prendendo occasione dall'esecuzione de *La Traviata* di Verdi a Lipsia, l'A. domanda una messa in scena più accurata ed intonata al gusto ed all'ambiente proprio della metà del secolo XIX (La Signora delle Camelie fu data per la prima volta nel 1853), mentre quasi da per tutto si presenta in ambiente moderno.

Neue Musik-Zeitung. - Stoccarda, gennaio 1922.

Dr. P. BUELOW. - *Das Schrifttum unserer deutschen Musiker in Zeit und Schule.* (La letteratura dei nostri musicisti tedeschi nel tempo e nella scuola).

Dopo aver messo in risalto l'importanza della musica nella cultura odierna, ed invocato l'insegnamento della storia musicale unitamente a quella delle arti e della storia generale, l'A. considera l'importanza degli scritti di vari maestri tedeschi: R. Wagner, Schumann, Weber, Liszt, Cornelius; scritti che si devono far entrare maggiormente nella mentalità tedesca e nell'educazione dei giovani.

P. CARRIÈRE. - *Der Ton in Phys'k und Idee.* (Il suono nella fisica e nell'idea).

Dopo aver mostrato come i rapporti acustici non bastino da soli a spiegare l'organismo tonale, l'A. spiega come a quelle relazioni fisiche la sensibilità umana dia un valore fisiologico, che anima la materia sonora e la mette in relazione colla psiche.

F. ERKMANN. - *Joseph Wölfl, der Rivale Beethovens.*

Notizie sulla vita, le opere (molte, anche teatrali), e le fortune di Giuseppe Wölfl, il solo che potesse davvero dirsi rivale di Beethoven sul pianoforte, e che ebbe fama europea.

Dr. P. NETTL. - *Der Gesellschaftstanz im 18. Jahrhundert.*

L'A. mette in risalto vari punti interessanti del volume di recente pubblicazione *Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes im 18. Jahrhundert.* (Per la storia delle danze da salotto nel secolo 18) di Robert Lach, nel « *Musicon* » edito dalla Biblioteca di Stato a Vienna.

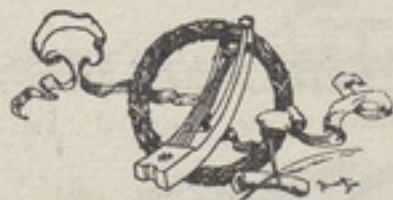
Dr. H. ERPF. - *Eine Orgel nach Michael Prätorius.*

Resoconto particolareggiato della costruzione dell'organo storico dell'Università di Friburgo in Breisgau.

PACE, MIO CUOR...

PAROLE DI
ARTURO ROSSATO

MUSICA DI
ENRICO GIACHETTI



PACE, MIO CUOR ...

Parole di
Arturo Rossato (1)

Musica di
Enrico Giachetti

Moderato assai

insistente e leggero
pp legatissimo

Xco.

The piano introduction consists of a single melodic line in the right hand, characterized by a steady eighth-note accompaniment. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, creating a flowing, lyrical texture. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

CANTO

Moderato assai

triste

Son par - ti - te le ron - di - ni; le

The vocal line begins with a half note 'Son', followed by a quarter note 'par', an eighth note 'ti', and a quarter note 'te'. The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note accompaniment.

fo - glie ca - do - no co - me lagrime sul pia - no,

The vocal line continues with a half note 'fo', an eighth note 'g', and a quarter note 'lie'. The piano accompaniment remains consistent.

(1) Col gentile consenso della Casa V. Nugoli di Milano.

Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO.

Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati.

All rights of execution, reproduction, translation and transcription are strictly reserved.

la neb - bia fu - ma dal - le ter - re

The vocal line continues with a half note 'la', an eighth note 'n', and a quarter note 'eb'. The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note accompaniment.

spo - glie o di no - vem - bre il

The vocal line continues with a half note 'spo', an eighth note 'g', and a quarter note 'lie'. The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note accompaniment.

ven - to ur - la lon -

The vocal line continues with a half note 'ven', an eighth note 't', and a quarter note 'o'. The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note accompaniment.

- ta - no.

dim.

The vocal line concludes with a half note '- ta' and a quarter note 'no'. The piano accompaniment concludes with a final chord and a fermata. The dynamic marking *dim.* is present.

Quasi lento e calmo *p*

Quasi lento e calmo *pp*

Pa - ce, mio cuo - re,

pa - ce, mio tri - ste cuo - re. *dim. e rit.* **Lento**
triste, sfianco ed uniforme

Lento

Mor - ta è la gioia: morirà l'ido - lo - re e com'è ven - to o - ra sul piano ta - ce,

perdendosi

co - si la mor - te at - ten - di, o cuo - re. Pa - - - ce.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, dicembre 1921.

E. PETSCHNIG. - *Musik und Theosophie.*

Fine dello scritto, dove l'A. (che nella situazione artistica attuale non vede che confusione) scorge un segno consolante nelle simpatie raccolte dalla Teosofia; segno di rinnovata spiritualità. Le tendenze orientali (cioè le nuove idee musicali d'origine russa) vanno accennate solo sotto condizione di adattare alla mentalità europea.

O. SCHMID. - *Die Kirchenmusik in der katholischen (Hof-) Kirche zu Dresden.*

Sguardo alla storia della chiesa cattolica (un tempo; di corte) di Dresda, che, pure essendo un'oasi di culto cattolico in una città protestante, mantiene sempre una notevole importanza, ed oggi si può considerare una sopravvivenza musicale dell'età barocca. Tra i maestri di cappella vi fu il Morlacchi e C. M. von Weber.

B. SCHNEIDER. - *Das deutsche Kinderlied in seinen wichtigsten Erscheinungen.*

Fine di questo scritto dove si spiega l'efficacia delle canzoni infantili quali mezzi d'educazione musicale. Si fa una lunga enumerazione ed illustrazione delle molte buone raccolte del genere.

1° gennaio 1922.

Dr. A. HEUSS. - *Das Problem der künstlerischen Genialität.* (Il problema della genialità artistica).

Si dimostra: I. come la genialità artistica sia una predisposizione che diventa feconda solo col studio e col lavoro (Bach diceva: genio è lavoro); II. come la genialità sia costituita da varie facoltà distinte che acquistano pieno valore del reciproci rapporti. (Lo scritto continua).

Dr. G. GOEHLER. - *Der Musikunterrichts-Erlaubnisschein.* (La tessera di permesso per l'insegnamento musicale).

In Germania lo Stato prepara una legge che autorizza ad insegnare la musica solo chi se ne sia mostrato degno, ed a cui venga rilasciata una speciale tessera. Si studiano le modalità ed i limiti di tale azione statale.

B. SCHRADER. - *Aus Berlin.*

La società « Anbruch » (L'Alba) ebbe la sua serata di musica da camera, con una novità: un Quartetto di O. Respighi. « E' un lavoro bello per idee e per forma, che non ha nulla da fare col restano (?) futurismo del giovane italiano di tanto ingegno ». (Si tratta di un'opera scritta ormai da più anni).

Revista Musical Catalana. - Barcellona, dicembre 1921.

W. LANDOWSKA. - *Sobre la Fuga en do mayor de la primera parte del « Clavecin bien tempéré ».*

Esistono due versioni della prima Fuga in Do Maggiore del Clavecin, una dove la quarta nota del tema è puntata, ed una dove non lo è. L'A. dimostra che: 1. la versione col punto non è di mano di Bach; 2. non è un miglioramento (come alcuni hanno creduto); 3. è una maniera estranea allo stile fugato del Maestro.

G. - *Curs superior de musica antiga.*

Resoconto delle sei lezioni tenute da Wanda Landowska a Barcellona nelle quali trattò: dello spirito

della musica ai secoli XVII e XVIII, di G. S. Bach, de' suoi predecessori, della musica descrittiva (Cu-cù, U'agnoli, ecc.), di Mozart, e dell'influenza straniera in Bach.

Musica Sacro-Hispana. - Madrid, gennaio 1922.

N. OTANO. - *Ojeada histórica y estado actual de la literatura organica de España.* (Sguardo storico e stato attuale della letteratura organistica spagnuola).

Inizio d'uno studio, dove si considera l'evoluzione della composizione spagnola per organo, dall'infanzia fino al rapido e promettente risorgere odierno; tanto nelle opere, quanto negli scritti che vi furono dedicati specie dall'Estalva, da F. Pedrell e dal padre Luis Viliba.

S. Cecilia. - Zagabria, gennaio-febbraio 1922.

H. SATYNER. - *Povijest opere VI.* (La storia dell'opera. VI).

Questo celebre compositore sloveno spiega in forma piena l'evoluzione e la storia dell'opera. Dopo avere parlato di quella italiana, francese e tedesca, in questo numero espone la storia dell'opera croca ed accenna ai suoi principali rappresentanti.

P. MANOJLOVIC. - *Pismo iz Beograda.* (Lettera da Belgrado).

Il giovane e valente compositore serbo parla delle condizioni musicali di Belgrado e delle recenti composizioni serbe.

N. KALOGJERÁ. - *Pucko crkveno pjevanje u Splitu.* (I canti popolari religiosi a Spalato).

In una lunga dissertazione si parla d'interessanti canti popolari, religiosi, croati, dei dintorni di Spalato. La popolazione usa colà per l'epistola, evangelio, lezioni, ecc. (che si cantano durante la messa bassa) speciali melodie di grande antichità. Si descrive il *kolendraj* (calendae) e le canzoni che si cantano in questa occasione come auguri agli amici per le feste natalizie.

L. KUBE. - *Nesto o istarsko-dalmatinskoj puckoj popijevci.* (Alcuni accenni sui canti popolari istriano-dalmati).

Relazione dei ben noto raccoglimento di melodie slave su di un cantico assai interessante presso i croati dell'Istria e della Dalmazia.

V. TRALCIC. - *Spasavajmo naše narodno muzičko blago.* (Salviamo la nostra eredità musicale nazionale).

Invito del presidente del Museo etnografico di Zagabria per la collezione dei canti nazionali, strumenti nazionali, notizie della musica ed opere musicali che dovrebbero essere raccolte in questo museo.

E. LASCovski. - *Crkvena glasba u isusov. crkvama nakon ukinuca reda.* (La musica religiosa nelle chiese dei Gesuiti dopo la soppressione dell'ordine).

Si parla della musica religiosa nelle chiese, che appartenevano alla Compagnia di Gesù, a Varasino, Porega e Zagabria.

A. PILEPIC. - *Jedno sakriveno blago.* (Un tesoro nascosto).

La Cattedrale di Veglia possiede un bel numero di violini, viole e violoncelli di celebri maestri italiani e tedeschi; vi si richiama l'attenzione dei musicisti.



VITA MUSICALE

TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

IL GRAN SUCCESSO DE "LA FIGLIA DEL RE", DI ADRIANO LUALDI AL REGIO DI TORINO

La sera del 18 corrente si è rappresentata per la prima volta al Regio di Torino la nuovissima tragedia lirica di Adriano Lualdi, *La figlia del re*.

Il lavoro offriva un particolare interesse per il fatto che già, cinque anni or sono, esso aveva conseguito il premio di L. 20.000 offerto dalla liberalità della signora Mac Cormick per il concorso annuale da lei stessa bandito sotto gli auspici del compianto maestro Cleofonte Campanini.

Peccato soltanto che, essendosi eseguita l'opera in fine di stagione (sorte riservata, pur troppo, in Italia, a tutte le nuove opere), le rappresentazioni non abbiano potuto essere più di tre, malgrado il grande successo ottenuto.

Nel poema, scritto dal Lualdi stesso, si svolge una vicenda profondamente umana e suggestiva, il cui punto di partenza è il mito di Antigone. Senonché il Lualdi (com'egli stesso ha dichiarato), volendo « allontanarsi dallo svolgimento della tragedia Sofoclea, e dallo stesso mondo ellenico, troppo determinato nel tempo e nella civiltà », ha trasportata l'azione in un ambiente « puramente immaginario » fra le tribù barbare di un'India antichissima.

Ariuna e Svarga, i due capi delle tribù vittoriose, uniti dapprima nell'ebbrezza del trionfo, si gettano d'un tratto l'un contro l'altro per disputarsi il possesso della bellissima Damara giunta al campo con la segreta missione di uccidere Ariuna e di ardere sul rogo il cadavere del padre, il re Drupada, giacente insepolto per ordine di Ariuna. Tahana, il sacerdote fanatico, persegue come un'ombra Damara, affinché essa non venga meno al suo giuramento.

Ariuna, per amore di Damara, si induce a tradire la legge da lui stesso dettata e ad accompagnarsi a lei nella pietosa missione. Tahana, convinto che la morte di Ariuna sia necessaria alla salvezza della patria, non esita — purché egli muoia — a sacrificare Damara stessa e denuncia gli amanti a Svarga. I traditori sono così sorpresi nel punto medesimo in cui Damara, accompagnata da Ariuna, fra i morti giacenti sul campo di battaglia, aveva ritro-

vato il cadavere del padre e gli aveva dato gli onori del rogo, mantenendo, in tal modo, il primo dei suoi giuramenti.

Si fa il giudizio dei re. Ariuna è condannato ad essere accecato. La donna sarà schiava di Svarga. Ma, tra le spire di una sua danza irruente, che le consente di avvicinarsi ad Ariuna, Damara lo uccide e si colpisce con lo stesso ferro, dopo aver dato ai suoi il segnale convenuto per far assalire di sorpresa i nemici, tracciando con la fiaccola nell'aria oscura due cerchi di fuoco. In tal modo ella ha mantenuto anche il secondo giuramento, mentre si è sacrificata all'amore.

E veniamo alla musica. Non è qui il luogo di fare una disamina particolareggiata, sia dei criteri informativi del suo organismo artistico, sia del suo valore intrinseco. Ciò potrà desumersi meglio dai brani di critica che riporteremo nel prossimo fascicolo.

Ma non possiamo tacere che, essendo stato di Lualdi — rara avis tra i musicisti — in grado di costruirsi da sé anche il libretto dell'opera, è riuscito a dare ad essa un'efficacia di espressione, un'unità di indirizzo estetico quali non è agevole ottenere quando il poeta e il musicista non siano la stessa persona.

Il lavoro ha una base tematica, e dei suoi temi — tutti ben determinati e incisivi — il Lualdi si vale al doppio scopo di fissare il carattere dei vari personaggi e di esprimere degli speciali stati d'animo degli stessi. Non si tratta tuttavia di una base tematica di tipo wagneriano, perché il Lualdi si limita a presentare il tema nei momenti da lui desiderati per designare quel tale personaggio o quel tale stato d'animo, senza però addentrarsi in eccessivi sviluppi o in complicate trasformazioni.

Due altri elementi notevoli del lavoro del Lualdi sono il declamato e la parte coloristica. Questa ultima serve a determinare l'ambiente esotico, specie nelle prime scene dell'opera; e per ottenere il suo risultato egli si giova

abilmente di strumenti speciali sul palcoscenico e di speciali scale. Ai fini di ambientare l'azione contribuisce efficacemente anche la parte corale. Ad essa l'autore ha molto spesso conferito un simpatico carattere arcaico, ricorrendo a modi non più nell'uso comune ed a disegni e fioriture vocali propri del canto liturgico.

Quanto al declamato, esso ha, nell'opera del Lualdi, un posto ragguardevole, ed ha anche, innegabilmente, un'impronta personale che va rilevata. Date le rudi passioni che si agitano nella tragedia, era logico che alla declamazione fosse riservata nella musica una funzione così importante. Dove però il sentimento predomina, sia che esprima l'amore di Ariuna e Damara, o la pietà eroica di Tahana, il Lualdi non ha più bisogno del declamato e si abbandona a un sano e sincero lirismo. E allora la frase melodica trova la sua immediata e libera espansione, pur mantenendosi nei limiti di eletta sobrietà che sono propri dell'autore. Quando, infine, avremo accennato alla grande perizia, al grande equilibrio — pur trattandosi di un lavoro essenzialmente polifonico — con cui *La figlia del re* è tutta strumentata, avremo compiuto la breve e sommaria esposizione delle qualità musicali dell'opera del Lualdi.

Le molte bellezze del lavoro furono messe in piena luce da un'esecuzione superba, della quale fu animatore fervido e fraterno il maestro Tullio Serafin. Quale fortuna per un operista avere a collaboratore il Serafin nella primissima presentazione di un proprio lavoro! Ogni elemento dello spettacolo, sia in palcoscenico che in orchestra, è oggetto delle sue cure più minute e sapienti, si da conferire a tutta l'esecuzione un'unità, un amalgama che rendono chiara la struttura e il significato di qualunque spartito, anche se complesso come *La figlia del re*. Tra gli interpreti primeggiò Ester Mazzoleni, una Damara magnifica per voce e per azione, che seppe egregiamente superare non solo le non lievi fatiche canore ma anche quelle, per lei inusitate, delle danze, al primo e al terzo atto. Efficacissimi il tenore Abrate (Ariuna), il baritono Granforte (Svarga), il basso Pinza (Tahana). Lodevoli le varie seconde parti. Le masse orchestrali e corali assolverono il loro compito, tutt'altro che semplice e agevole, in modo superiore a ogni elogio.

Delle tre scene del Grandi, molto interessanti le due prime per ardimento di ideazione; più che per tecnica convincente: quella del campo di battaglia con i due enormi elefanti sul fondale trasparente, sotto ogni aspetto meravigliosa. Ricchi i costumi, su figurini dello stesso pittore Grandi. Vivo e pittoresco il movimento scenico, accurati gli effetti luminosi. La Società di gentiluomini che gestisce il Teatro Regio, e della quale è direttore il Cav. Borlodi, è meritevole delle più ampie lodi per la signorilità e la fede dimostrata nell'allestire il nobilissimo spettacolo.

I brani che maggiormente interessarono il pubblico furono, al primo atto, le prime scene, di un felice carattere coloristico, come abbiamo accennato più su, e l'*Invocazione alla notte* del soprano; al secondo, il vigoroso duetto fra Damara e Tahana, l'*Intermezzo* orchestrale del sogno di Damara, un brano dallo svolgimento ampio ed avvincente, poi il duetto fra Damara e Ariuna e il dolcissimo finale; al terzo, tutta la prima parte, fosca e tragica, con la imponente invocazione di Tahana al re morto, e, nella seconda, la selvaggia danza di Damara con l'impressionante chiusa.

La cronaca della serata è delle più liete. Un grande applauso a scena aperta alla Mazzoleni dopo la *Invocazione alla notte* al primo atto. Cinque calorosissime chiamate all'autore, al maestro Serafin e agli interpreti alla fine dello stesso atto. Molto ammirato l'*intermezzo* orchestrale del « sogno di Damara » al secondo, e altre otto chiamate alla fine dell'atto: infine sette chiamate al termine dell'opera, con ovazioni prolungate all'autore. Un successo unanime e grande. Alla rappresentazione assistevano, oltre a cospicui personaggi, fra i quali il Duca d'Aosta e il Conte di Torino, parecchi critici musicali, espressamente venuti da Milano. La sala era gremita e sfolgorante del più aristocratico pubblico torinese.

La stagione del Regio si è chiusa con altre due rappresentazioni de *La figlia del re*, datasi a teatro esaurito e con entusiastico consenso di pubblico.

Un paio di giorni innanzi la prima rappresentazione, per iniziativa della Società di Cultura femminile, l'avv. Marco Lessona tenne una conferenza illustrativa del poema e della musica de *La figlia del re*, della quale espose lucidamente la trama del libretto e la struttura dell'opera d'arte musicale. La sorella del conferenziere eseguì anche alcuni brani vocali di essa.

« Fior di Siviglia », la recentissima operetta di Cuscinà e di Reggio, ha avuto un felicissimo battesimo al Balbo di Torino, l'11 marzo. Il pubblico vi ha riscontrato vivacità, grazia, movimento, colore — ciò ch'egli desidera in questo genere di spettacolo —, si è divertito ed ha manifestato continuamente, a scena aperta ed alla fine d'ogni atto, la sua soddisfazione ed il suo plauso.

Il libretto di *Fior di Siviglia* è ben costruito e pieno di spirito; ed il maestro Cuscinà — che già nei suoi precedenti lavori aveva dimostrato brillanti doti di operettista — l'ha adornato d'una musica aggraziata, originale, briosa, ricca di danze caratteristiche, di duetti e di romanze piacevoli che hanno sempre tenuta desta l'attenzione dell'uditorio.

La nuova compagnia Maresca, e specialmente l'Elodia Maresca, ne ha dato una eccellente interpretazione; epperò le repliche sono state saranno numerosissime.

Il pubblico romano dell'Eliseo ha fatto felicissime accoglienze alla nuova operetta *Selvaggia*. La vicenda scenica di Edmondo Corradi è assai divertente, bene ideata e sostenuta da un dialogo pieno di brio. La musica del maestro Bellini, gala, vivace, vi si adatta benissimo. Ottima l'esecuzione della Stabile.

Al nostro Diana è stata giudicata sfavorevolmente *La piccola funzionaria*, operetta di Messager, forse a causa della meno che mediocre esecuzione della Compagnia Davico-Fineschi-Lombardo.

MILANO

I due più recenti spettacoli, alla Scala, sono stati il *Boris Godunoff* (16 febbraio) e il *Barbiere di Siviglia* (25 febbraio), diretti, il primo da Arturo Toscanini, il secondo da Ettore Panizza. Superfluo notare quale vigorosa impronta di esecuzione abbia impresso al capolavoro di Musorgski il Toscanini. Del protagonista Zaleski, se è lecito far molte riserve dal punto di vista puramente vocale, è anche però doveroso di mettere nel giusto rilievo le non comuni qualità di interprete. Altri esecutori: le signore Casazza, Vasari e Bertana, il tenore Piccaluga, il basso di Lelio, il Nessi.

Il *Barbiere* ebbe specialissime cure, tanto in palcoscenico, quanto in orchestra, dal direttore Panizza. Ne fu ottimo protagonista il Galeffi. Graziosa e vivace Rosina la de Hidalgo, dall'ugola privilegiata. Le altre parti erano affidate ad artisti quali il tenore Hackett, il basso de Angelis, il basso comico Azzolini.

Il pubblico fece a entrambi gli spettacoli le accoglienze più calorose, e ciascuno di essi ha avuto molte repliche.

Improvvisamente, il 18 febbraio, si è chiuso il teatro Carcano, mentre il manifesto prometteva, per la stessa sera, una interessante edizione del *Trovatore*.

Pochi giorni prima era andata in scena la *Gioconda*, uno dei migliori spettacoli dell'attuale stagione. La Toninello è stata una pregevole protagonista. Buone, nelle parti della Clea e di Laura, la Monticone e la Oneri. Il tenore Voglotti ha cantato con garbo; si sono anche distinti il baritono Pellegrini ed il basso Argentini. Il maestro Binetti ha ottenuto grande equilibrio tra orchestra e palcoscenico.

Ultime opere rappresentate al Dal Verme sono state *Fedora* e *Amico Fritz*. Della prima è stata eccellente protagonista Elvira Magliolo, bene assecondata dal tenore Capuzzo, e dal baritono Torti. *L'Amico Fritz* ha avuto una notevole riproduzione col tenore Capuzzo, il baritono Torti e la signorina De Giacomi, graziosa Suzel.

Il maestro Lucon ha diretto con amore entrambi gli spettacoli.

ROMA

Al Costanzi di Roma si sono susseguite con pari successo le repliche di *Giulietta e Romeo*: nella serata di addio, a Zandonai furono rivolte

cordialissime feste, che significavano ammirazione e riconoscenza all'autore di *Giulietta* e di *Francesca* per le alte sensazioni d'arte procurate al pubblico romano durante questa importante stagione.

Alla *Giulietta* è seguita una ottima *Bohème*, interpreti la Melis, la Vitulli, Minghetti, Rossi-Morelli, Pellegrino, Dentale; e poi — in una nuova edizione — con Rosa Ader (la valente artista che per la prima volta ha interpretato *Suor Angelica* in Germania), Mimi; la Melis, Musetta; Minghetti, Parvis, Paol, Dentale. Il maestro Puccini, presente a Roma per le riunioni della Commissione permanente, intervenuto alle rappresentazioni del *Trittico* e della *Bohème*, ha ricevuto dal pubblico del Costanzi affettuose ed entusiastiche feste.

Il *Cavaliere della Rosa* di Strauss — ricomparso dopo 11 anni al Costanzi — è tornato a suscitare interesse e discussioni. La esecuzione è stata assai buona: interpreti: la Dalla Rizza (Conte Ottavio), la Melis (Marescialla), il Cirino (Barone Ochs), la Vitulli e la Willaume, il baritono Persichetti e il tenore Nardi. Il maestro Bellezza ha diretto il lavoro con padronanza e gusto, agglungendo un nuovo successo a quello conquistato col *Falstaff*.

Il maestro Serafin ha presentato al Regio di Torino una *Aida* veramente eccezionale. Con lui sono stati vivamente acclamati la Mazzoleni, la Capuana, il tenore Voltolini, il baritono Smeraldi.

Anche la *Generentola* ha incontrato il pieno favore del pubblico che ne ha gustato la squisita musica ed apprezzato la lodevolissima esecuzione della Supervia, del Quinzi Taperi, del Badini, del Cinselli e delle parti minori. Il maestro Serafin ha dedicato allo spartito ogni possibile cura.

A Trieste, dopo venti anni, è riapparsa la *Sonnambula* con un complesso notevolissimo di esecutori quali Dino Borgioli, Lea Mulé Tumbarello, il baritono Tegan. Il maestro Marinuzzi n'è stato un interprete di perfetta fedeltà.

Allo stesso teatro ha riportato un caloroso successo il *Cavaliere della Rosa* di Strauss che il Marinuzzi ha concertato mirabilmente, bene assecondato da Giuseppina Zinetti, da Maria Labia, dalla Menotti Delfina, da Paolo Ludikar, da Riccardo Tegan, dal Bonfanti, ecc.

Vivamente attesa è andata in scena, finalmente, *Jacquerie*, del maestro Marinuzzi, che ha avuto fervide e calorose accoglienze come già, precedentemente, a Buenos Aires, a Roma e a Chicago. In questo lavoro il Marinuzzi dà una prova eloquente delle sue solide qualità di musicista profondo e del suo spirito di nobile artista.

L'esecuzione, da lui preparata, è stata eccellente e vibrante. Gli interpreti: la Scavizzi, la Turchetti, il Voltolini, il Rossi, sono stati veri collaboratori del Marinuzzi e con lui applauditi ed evocati. Complessivamente, una ventina di chiamate.

Nove chiamate dopo il primo atto, dieci dopo il secondo e nove dopo il terzo: ecco l'eloquente bilancio del successo che il pubblico di Verona, il 12 marzo, ha fatto a *Giulietta e Romeo* di Zandonai e che conferma pienamente quello grandissimo dello scorso mese, al Costanzi di Roma.

L'auditorio imponente del Filarmonico ha ascoltato la nuova partitura con religiosa attenzione e intenso godimento dalla prima battuta all'ultima, scattando, ad ogni chiusa di velario, in applausi fragorosi di vivissimo compiacimento. Le magnifiche scene tra Giulietta e Romeo, fra Giulietta e Tebaldo, l'imprecazione appassionata di Romeo, al terzo atto, il lamento del cantatore hanno vivamente commosso e sono penetrate nel cuore degli spettatori.

L'esecuzione è stata magnifica. Antonio Guarnieri ha saputo, con sapienza e acume artistico, porre in evidenza ogni bellezza, ogni sfumatura del lavoro, e ottenere un perfetto affiatamento tra orchestra e palcoscenico.

Gilda Dalla Rizza ha profuso la bellezza del suo canto e della sua rara sensibilità artistica. Il tenore Caceffo è stato un Romeo riboccante di passione; il baritono Maugeri ha fatto una creazione della parte di Tebaldo. A posto le parti minori, ottimi i cori. A Zandonai, trionfante e commosso, fu offerto un artistico album con più di tremila firme.

Anche a Ferrara *Germania* di Franchetti ha avuto un esito brillantissimo. Ottima l'esecuzione del tenore Gaviria, del baritono Almodovar e di Dora De Giovanni. Il maestro Guarnieri ha diretto superbamente.

Il *Piccolo Marat*, diretto dall'autore, ha avuto al S. Carlo di Napoli il consueto successo. Mascagni, Irma Viganò, Ippolito Lazaro, il Donaggio, il Badini, ecc., sono stati molto festeggiati.

Un pregevolissimo *Falstaff* — concertato con amore dal maestro Falconi — si è avuto al Municipale di Piacenza. Mariano Stabile, Emilio Ghirardini, Linda Cannetti, Olga Perugini, Irene Menghini Cattaneo, col valente direttore, hanno avuto applausi calorosi.

Come ultima serata dell'importante stagione, il 28 febbraio, preceduta dalla *Wally*, si è avuta la commemorazione di Luigi Illica e lo scoprimento di un suo busto, pregevole opera dello scultore Secchi. Alberto Colantuoni, in un ampio e interessante discorso, ha genialmente analizzato la figura dell'Illica come uomo, come patriota e, soprattutto, come librettista, suscitando vivissime approvazioni, rinnovatesi alla lettura di numerosi telegrammi di insigni personaggi quali Puccini, Mascagni, Giordano, di diversi Principi reali, ecc. Assistevano la vedova e a sorella di Illica e le principali notabilità di Castellarquato e di Piacenza.

Un importante spettacolo di opera si è avuto al Comunale di Cesena, del quale è stato anima il maestro Armando Fanelli che ha diretto *Manon* e *Butterfly* inappuntabilmente, meritan-

do calorosi consensi coi valenti interpreti, specie la Lays e il Govoni per la *Manon*; la Cervi-Caroli e il Pintucci per la *Butterfly*.

Anima allegra di Vittadini — com'era da prevedersi — ha già varcato la frontiera. Il pubblico di Gand è stato il primo dell'estero a giuicarla e a quel teatro Reale, il 22 febbraio, le ha decretato un grande successo, conquistato di scena in scena, ma completo, senza riserve. La stampa locale, unanimemente, riconosce i pregi e la vitalità del lavoro.

JOURNAL DE GAND: *La partitura abbonda di festosità e di movimento ed è essenzialmente descrittiva. Il secondo atto, al riguardo, offre un interesse di prim'ordine. I movimenti della folla, la gioia di vivere, l'esuberanza popolare vi sono descritti con mano maestra. Quest'atto è pieno di vita e di animazione; ciò, che del resto, costituisce una delle caratteristiche essenziali del lavoro. L'ispirazione è anche ricchissima e assai distinta. La melodia sgorga purissima e si ritrova continuamente quel bel frangere italiano che non può lasciarci insensibili.*

LE BIEN PUBLIC: *Il lavoro ha delle pagine bellissime, d'una melodia descrittiva interessantissima. Il secondo atto, specialmente, è d'una foga graditissima; il terzo ha graziosi brani d'una musica che nulla concede alla banalità.*

LA FLANDRE LIBERALE: *Tutto ciò ci mostra un compositore pratico, un armonizzatore originale senza arditezze oltranziste, che sa ricavare effetti felicissimi da tutte le risorse dell'orchestrazione moderna.*

Magnifica l'esecuzione diretta, con amore ed intelletto, dal maestro De Préter: tra gli interpreti si distinsero particolarmente le signorine Mause — che fece una creazione del personaggio di Consuelo — Pauwals e Anghel, lo Sterlin, il Desmaustier, il Mahien, ecc. Accuratissime le scene ed i costumi; ottima la traduzione, in francese, di Jean Marcali.

Tra le opere nuove italiane che hanno avuto il loro battesimo all'estero è degna di nota *Il Granato del mago*, rappresentata all'Alhambra di Alessandria d'Egitto.

Il libretto dell'avv. Francesco Spoleti, tratto da una leggenda calabrese, a parte qualche inesperienza, ha una notevole efficacia.

Il maestro Giuseppe Alati — che da oltre venti anni risiede in Egitto — l'ha rivestito d'una musica facile e melodiosa.

Il lavoro ha ottenuto uno schietto successo. Al teatro S. Carlo di Lisbona si è svolta una magnifica stagione lirica con artisti di fama mondiale. Direttore eccellente n'è stato il maestro Vittorio Gui al quale tutta la critica ha tributato omaggi di altissima ammirazione. Specialmente *Aida* e *Tristano* hanno avuto in lui un interprete eccezionale.

Al Reale di Anversa è stata favorevolmente accolta la nuova opera *Gismonda* del maestro Février, che n'è stato ottimo concertatore e direttore.

CONCERTI

MILANO

⊗ SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — 24-27 febbraio. La pianista Rina Franco ha posto in evidenza doti di tecnica e di interpretazione che le hanno procurato i migliori applausi dell'uditorio.

⊗ 5-7 marzo. Il Quartetto ungherese ha avuto lieta accoglienza. Nella prima seduta presentò un *Trio* (per due violini e viola), alquanto scialbo, di Dvorak, il *Quartetto in do dies. min.* di Sgambati, eseguito non inappuntabilmente, ed altro di Haydn che ebbe una sobria ed efficace interpretazione.

Nella seconda audizione destò molto interesse il *Quartetto in la magg.* di Pizzetti.

⊗ CONCERTI DIVERSI. — 19 febbraio. Molto pubblico ha richiamato il Concerto all'Istituto dei ciechi. Vi presero parte le pianiste Giuseppina Bertoni, Lucia Contini Anselmi, la violinista Casastieri, la cantatrice Nobili Mazzucchelli e il violoncellista Madella, tutti calorosamente applauditi.

⊗ 22 febbraio. Interessante l'udizione indetta dal Club Alpino col concorso del violinista Roberto Generali, del pianista Campogalliani, e della cantante americana Bawe.

⊗ 23 febbraio. La violinista Chierichetti è stata applaudita in un interessante programma, ben atto a mettere in evidenza la sua robusta cavata e un elevato sentimento interpretativo.

⊗ 1 marzo. Il concerto della pianista ungherese Zdenka Ticharich meritava un pubblico più numeroso. Ella mostrò eccellenti doti interpretando musiche di Mozart, di Scarlatti, di Liszt, di Ducas, di Debussy, ecc., fu assai festeggiata e dovette concedere due numeri fuori programma.

⊗ 2 marzo. Alberto Poltronieri, reduce da un fortunato giro all'estero, ha ritrovato nel nostro pubblico le ottime accoglienze delle altre volte. La sua arte è sembrata più sicura e le sue doti di violinista più perfezionate. Il programma, interessante, comprendeva la *Sonata di re bem.* di Antonio Capri, ch'è una buona promessa, attestante la coltura del giovane compositore.

⊗ 5 marzo. Il violinista Carlo Brizzi ha conseguito un brillante successo all'Università popolare. Le sue doti interpretative sono certamente superiori a quelle di tecnica ed il suo suono è caldo ed appassionato.

⊗ 5 marzo. Il Quartetto Lhotsky ha dato la sua prima audizione al Teatro del Popolo imponendosi per la chiarezza delle intenzioni e per la sobrietà degli effetti. Il pubblico numeroso e attento ha ascoltato con evidente godimento specialmente i *Quartetti* di Dvorak, di Milhaud, e di Schubert, resi con senso d'arte e di misura.

⊗ 6 marzo. Il violinista Kubat ha richiamato, dopo il triste caso occorsogli, un pubblico numerosissimo. E l'esito — più sentimentale che

artistico — è stato anche soddisfacente; il Kubat, infatti, è un artista che sa eseguire con senso d'arte e con notevole efficacia, specie le musiche, come quella di Mozart, ricche di soavità e di dolcezza.

⊗ 8 marzo. Il Trio milanese (pianista Martinotti, violinista Tonini, violoncellista Pinfari) ha offerto una riproduzione colorita e vibrata del *Trio elegiaco* di Rachmaninov, una composizione interessante ma di non troppa nobiltà stilistica. Migliori accoglienze ebbe una *Sonata* di Haendel e il *Trio*, op. 63, di Schumann.

⊗ 8 marzo. All'Istituto dei ciechi ebbero ottima accoglienza il pianista Erba, la cantatrice Sigalla e il maestro Adolfo Bossi.

⊗ Al Veloce Club s' sono date, per beneficenza, alcune rappresentazioni della pantomima in un atto di J. Doucet, *Il filtro*, e del poema *mimosinfonico* di M. K. Rohe, *I fauni*, musica del maestro Gallone che pure ha diretto l'orchestra assai corrette. I due lavori sono stati accolti con viva simpatia.

ROMA

⊗ AUGUSTEO. — 19 febbraio. - Concerto di Alfredo Casella, reduce dai suoi recenti successi negli Stati Uniti. Egli interpreta con somma squisitezza un *Concerto* di Mozart, e con alto senso musicale le *Variazioni sinfoniche* di Franck. Il suo poema *A notte alta*, trascritto per orchestra e pianoforte, viene ascoltato con attenzione e suscita contrasti.

⊗ 26 febbraio. - Commemorazione di Luigi Mancinelli. Bernardino Molinari dirige, con la sua nota abilità, alcune pagine sagacemente scelte del compianto maestro, tolte dall'*Isaia*, dal *Frate Sole*, dal *Tizianello*, dalle *Scene Veneziane*, dalla *Cleopatra*, dall'*Ero e Leandro*. Vi partecipano anche il coro, e la signora Mendicini Pasetti (soprano). Il concerto ottiene il più vivo successo: l'ouverture della *Cleopatra* viene replicata.

⊗ 5 marzo. - Prima udizione di Bruno Walter, il direttore tedesco che già alcuni anni or sono ottenne all'Augusteo meritate approvazioni. La sua interpretazione della *Settima sinfonia*, alquanto fiacca e scialba specialmente nei due primi tempi, viene discussa. Il poema per archi *Notte trasfigurata* di Schönberg suscita i malumori del pubblico, soprattutto per la lunghezza e per certi atteggiamenti melodici non troppo nuovi del lavoro. Il *Profumo delle oasi Sahariane* di Francesco Santoliquido, composizione chiara, equilibrata e con tocchi caratteristici di melodie arabe, è invece accolto con cordiali applausi. Chiude brillantemente il concerto l'*Enryante* di Weber.

⊗ ALTRI CONCERTI. — Nella Sala Accademica di Santa Cecilia un concerto, riuscitissimo, del valente violoncellista Livio Boni che, oltre alla *Sonata in mi* di Brahms, interpreta una nuova bellissima *Sonata* di Vivaldi; un secondo, altrettanto interessante, del pianista Mieczo Horowitz

ski; un terzo dell'ottimo Quartetto di Budapest, notevole, specialmente, per la prima presentazione in Roma di Schönberg, il cui primo *Quartetto* (in un solo tempo ma di eccessiva lunghezza) stanca gli ascoltatori né li entusiasma soverchiamente.

⊗ Alla Filarmonica il pianista Lorenzoni e il violoncellista Crepax ottengono un bel successo in tre *Sonate* (Beethoven, Valentini, Brahms).

Nei lunedì successivi il pianista Paul Loyonet, già noto a Roma per l'ottimo esito riportato all'Augusteo e a Santa Cecilia, si presenta in due sedute dedicate la prima ad autori antichi (da Byrd e dai Couperin a Bach) e la seconda ad autori classici e romantici. Egli ottiene accoglienze calorose, tanto che deve dare un concerto straordinario, nel quale fra l'altro interpreta, destando l'unanime ammirazione, tutti i 24 *Studi* di Chopin.

Finalmente il 6 marzo si ha un concerto della Società del Quartetto di Napoli (Longo, Cantani, Parmiciano, Scarano, Viterbini). L'eccellente complesso suscita la più favorevole impressione, interpretando opere di Beethoven, Glazunov, Martucci.

⊗ Alla Sala Bach un interessante audizione vocale e orchestrale di musiche settecentesche, diretto da Ippolito Galante, (cantata *Christ lag in Todesbanden* di Bach, un *Concerto grosso* di Haendel e pagine poco note di Scarlatti, Pergolesi e altri autori). Buona esecuzione e ottimo esito.

Un concerto del pianista Dante Alòerighi; egli oltre a un importante programma di musica classica, eseguisce alcune nuove applaudite composizioni di Ippolito Galante e di Leone Massimo.

Il nuovo Quartetto romano d'archi dà prova, in altra seduta, dei suoi progressi di affiatamento e di stile, interpretando lavori di Haydn e di Debussy.

Nella stessa sala si sono poi presentati il pianista Mario Bartocchini e la cantatrice fiorentina Renata Lurini.

⊗ Alla Sala Sgambati hanno offerto interessanti sedute la pianista Maria Brambilla-Milani, in unione alla cantatrice Lisy De Scalzi; il pianista russo Mednikof; il violinista americano Moasoff; la pianista Giuditta Sartori; e la violinista Ida Ricci.

⊗ Nell'Aula del Collegio Romano il «Giornale della Donna» ha organizzato una serie di sedute a scopo di diffusione della cultura musicale. Le prime tre, cui hanno partecipato il Quartetto della Società Amici della Musica, il violinista Zuccarini e il pianista Silvestri, e inoltre Livio Boni e Alfredo Casella, sono riusciti perfettamente rispondenti allo scopo. Domenico Alaleona ha, ogni volta, prima che si iniziasse l'esecuzione, rivolte al pubblico brevi parole illustrative del programma.

⊗ Al Teatro Quirino due concerti del violinista Kocian.

⊗ Al teatro Eliseo la pianista giapponese Jotanda Kusakabè è assai piaciuta, interpretando opere classiche, e pagine moderne.

⊗ Al Presepio degli Artisti il maestro Cardenio Botti ha diretto un riuscito concerto cui hanno partecipato la cantatrice Laura Lauri, l'arpista Valentini e il violoncellista Albini.

⊗ Al Lyceum femminile ha avuto luogo un interessante concerto mozartiano; esecutrici la pianista Coen, la violinista Ricci e la cantante De Noha, che ha interpretato squisitamente alcuni *Lieder* poco noti dell'autore del *Don Giovanni*.

⊗ Alla rivista «Donna» hanno dato un'ottima prova i «Piccoli coristi», che, con ottima idea, vengono raccolti e istruiti da Ruggero De Angelis. Essi hanno eseguito, applauditissimi, dei cori di Bolto, Perosi, Mascagni, Alaleona, Brahms.

⊗ Una degna commemorazione mancinelliana è stata tenuta anche dalla Banda Municipale sotto la direzione di Alessandro Vessella. Alcune delle più belle pagine dell'autore di *Ero e Leandro*, nella magnifica trascrizione del Vessella, sono state profondamente gustate e vivamente applaudite.

VENEZIA

⊗ Per la B. Marcello, il Quartetto Lehner ha eseguito con discreto successo *Rispetti e Strambotti* di Malipero. La composizione è alquanto ardua dal lato armonico, di non notevole ispirazione, ma tecnicamente di solida costruzione.

Per la stessa Società il violinista Busch, in unione al pianista Serkin ha dato una udizione di musica da camera. Successo completo anche per il giovane pianista, tecnico ed interprete profondo.

⊗ Il 28 febbraio, in un programma difficile, la violinista Cesarina Rossi ha riaffermato le sue brillanti qualità d'esecutrice e d'interprete, e l'eccellenza della scuola da cui proviene.

⊗ M. E. Bossi ha avuto calorose accoglienze al «Quartetto» per l'eccellenza della sua arte. Il violinista Guetta, evidentemente preso da timor panico, non ha potuto esplicitare le sue belle qualità.

Nella successiva seduta si sono presentate la pianista Sansoni e la cantatrice Fino Savio eseguendo musiche di Marcello, Scarlatti, Bach, Pergolesi, Pizzetti, Respighi, ecc. Programma un po' pesante e successo cordiale.

⊗ Per l'Università popolare hanno svolto un applaudito programma le signore Nives Luzzato, madre e figlia; la prima, accompagnatrice diligente e precisa, la seconda, violinista dalla cavata ampia e dalla tecnica ragguardevole.

NAPOLI

⊗ La giovanissima pianista Laura Pocobelli, presentatasi al pubblico degli Illusi, l'11 febbraio, ha avuto un autentico successo perchè dotata di qualità veramente promettenti. Ella eseguì un programma assai interessante, comprendente brani classici e moderni; tra questi ultimi, *Canto notturno* di Romaniello, omaggio doveroso al suo degno maestro.

⊗ Felicissimo è riuscito, al S. Carlo, il debutto dell'Orchestra sinfonica napoletana valentemente diretta da Raffaele Garavaglio. Il programma era composto di notissime composizioni, tutte eseguite con quadratura, ritmo, chiarezza di disegno; e l'esperimento è valso, soprattutto, a dimostrare che il nuovo organismo, perseverando nello studio e nella disciplina, è in grado di affrontare le prove più ardue.

⊗ Al Carlo Felice di Genova, il Trio della Spezia (signorina Cappelletto, pianoforte; A. Priano, violino; U. Ferrari, violoncello) si è affermato per la fusione e sapienza di colore con cui ha eseguito un notevole programma. La signorina Cappelletto è stata applaudita anche in brani da sola.

⊗ Il concerto organizzato dall'Associazione della Stampa di Trieste ha richiamato al Politeama Rossetti un grandissimo pubblico. Bellissimo il programma ed eccellenti gli esecutori: il violinista Jancovich, i cantanti Maria Labia e Riccardo Stracciari, il pianista Kessissoglù.

⊗ Nel concerto al Conservatorio di Parma, il 27 febbraio, piacquero le cantatrici Del Mare e Sigalla in un programma interessante. Ma maggiormente conquistò l'uditorio il violoncellista Gilberto Crepas. Applauditi anche il pianista Ferrari-Trecate e il violonista Barbagelata che col Crepas costituiscono un eccellente trio.

⊗ A Firenze, il 1° marzo, nella chiesa di S. Giovanni si è avuta una ottima esecuzione dell'Oratorio del maestro Don Lorenzo Perosi, *La resurrezione di Cristo*. Il lavoro conserva una grande freschezza e spontaneità ed ha avuto calorosissime accoglienze, tanto che ben quattro brani si son dovuti bisare.

Pregevole l'esecuzione della Ruggeri, della Ferroni, del Faggi. Dirigeva, inappuntabilmente, Merziano Perosi fratello dell'autore.

PARIGI

⊗ Il 14 febbraio, i cantori della Cappella Sistina, sotto la direzione di Mons. Casimiri, dettero al teatro dell'Opéra l'annunziato concerto di musica sacra, a scopo di beneficenza. Nonostante i prezzi elevati vi intervenne un pubblico folto ed elegante. Tutti i brani dei diversi autori (Palestrina, Vittoria, Sirmino, Grosso, Orlando di Lasso) furono eseguiti con precisione, freschezza e purezza. La bellezza e la modulazione indicibile delle voci romane riuscirono a fare risaltare la meravigliosa agilità ritmica. Il successo fu grandissimo per i cantori e per il suo valoroso direttore, il quale fece iniziare l'audizione con un triplice osanna corale, da lui composto, in onore del Papa, del Presidente della Repubblica e della città di Parigi.

⊗ Al Teatro Albert si è avuto un riuscito festival di musica da camera italiana di autori moderni, quali Malpiero, Respighi, Tommasini, Paribeni, Davico, Perracchio, Alfano, Alaleoni, Pratella.

⊗ *Bacchanale*, un nuovo poema sinfonico che Roger Ducasse ha ricavato da un mimo-dramma russo, è piaciuto al pubblico della Sala Colonne. Dà un'impressione di vita e di selvaggio ed è pieno di idee graziose per quanto, talvolta, soffocate da una strumentazione sovrabbondante.

⊗ Al concerti dell'Orchestra de Paris è stata applaudita la *Rhapsodie roumaine* di Giorgio Enesco, il reputato violinista rumeno. È composta di temi ispirati al folklore di quella nazione, ora gioiosi, ora melanconici. Maggiore successo ha ottenuto nella stessa seduta una *Suite pittoresca* di Marcel Rouseau.

⊗ Al Winter Garden Bournemouth di Londra è piaciuto un nuovo lavoro sinfonico, *Le jardin enchanté*, del maestro italiano Giovanni Clerici.

⊗ Il Quartetto Sevcik-Lhotsky ha eseguito, recentemente, a Praga, il *Quartetto in fa* della compositrice milanese Giulia Recli. Il lavoro ha avuto liete accoglienze anche dalla critica.

⊗ Il pubblico di Madrid ha fatto lietissima accoglienza al poema sinfonico *Il profumo delle oasi sahariane* del maestro Santoliquido, eseguito dalla orchestra filarmonica sotto la direzione di Pérez Casas.

⊗ I giornali del Belgio notano, con parole di viva simpatia, il successo ottenuto dalla signora Eva Brunell quale direttrice d'un concerto orchestrale, recentemente dato all'Alhambra di Bruxelles, rilevando le sue qualità di gusto e di distinzione nelle varie interpretazioni, la comprensione dei diversi stili, l'autorità con cui dirige, ecc.

La stessa signora — figlia d'un italiano, ma che ha studiato in Russia ove, principalmente, ha esplicata la sua attività artistica — è stata confermata dall'impresa Ysaye per due concerti di musica italiana, nei quali essa farà conoscere al pubblico belga i nostri migliori autori.

Recentissimo successo al Regio di Torino

LA FIGLIA DEL RE

TRAGEDIA IN TRE ATTI

DI

ADRIANO LUALDI

Opera premiata al Concorso "Edith Mac Cormick."

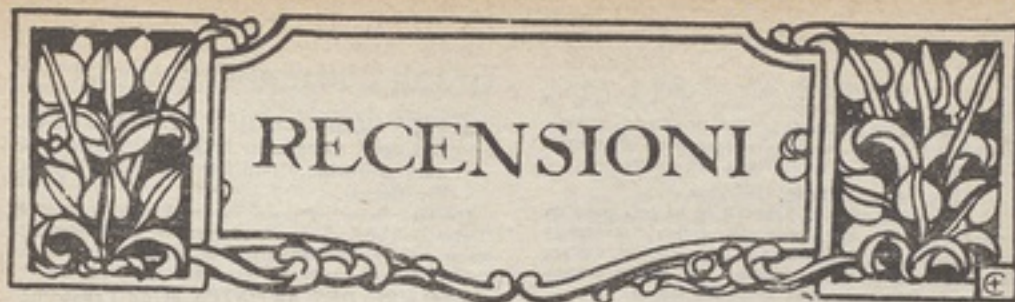
Riduzione per Canto e Pianoforte

L. 40

Librett. L. 3

(Nel prezzo è compreso l'armento)

EDIZIONE RICORDI



GIULIETTA E ROMEO DI ZANDONAI AL COSTANZI DI ROMA NEI GIUDIZI DELLA STAMPA

La Tribuna, Roma.

Giulietta — non lo si può nascondere — costeggia il melodramma assai più spesso che *Conchita* e *Francesca*. Probabilmente l'ombra del glorioso uomo di Busseto si aggirava nei pressi della casa dello Zandonai, mentre egli andava febbrilmente improvvisando la musica della nuova opera. Accenti verdiani — alla maniera, specialmente, dell'*Otello* — echeggiano qua e là, tra l'una e l'altra zuffa del Capuleti e dei Montecchi. La cosa, non ci dispiace affatto. Riprendere la tradizione romantica per poi andare innanzi a modo proprio, giungendo, per gradi, sino all'originalità perfetta, può essere un saggio divisamento. L'epigonismo è odioso: ma chi, dopo aver ascoltato *Giulietta e Romeo*, volesse classificare lo Zandonai, come un musicista prono dinanzi all'atleta dell'opera italiana, dimostrerebbe leggerezza ed anche sottilezza.

Il Giornale d'Italia, Roma.

Considerate *Giulietta e Romeo* nel complesso della sua concezione musicale: le caratteristiche forme poliritmiche, cioè, l'eloquio puro di quelle canore e le originali movenze di quelle armoniche, i cui vari timbri, attraverso i differenti strumenti, sono sempre genialmente amalgamati, trovano costantemente la loro scaturigine nel più alto senso estetico. La loro dinamica è infallibilmente improntata alla più austera aristocrazia. Così in *Giulietta Zandonai* rispecchia la sua natura di inesauribile cesellatore di forme sonore.

Corriere d'Italia, Roma.

Giulietta e Romeo è opera di un raffinatissimo conoscitore della tecnica armonica e strumentale e di un artista a cui la difficile arte del suono non serba più alcun segreto. Il maestro Zandonai è soprattutto un sinfonista, oltre che essere un melodista. Adopera l'orchestra con una padronanza mirabile e con una pittoresca varietà di ritmi e d'impasti, nei quali invano si cercherebbe l'imitazione di chlochessa. Egli si è sempre affermato, e specie in questa opera, con una personalità spiccatissima.

All'orchestra fa dire quel che lui vuole, e sempre con una mirabile signorilità di disegno e di colorito. Poter conoscere come lui conosce la tecnica, maneggiare gli strumenti con quella finezza impeccabile e con quel costante equilibrio di cui si dimostra maestro assoluto, respingere ogni lusinga di effetto volgare sono già doti che pongono un musicista tra i primissimi. Anche là dove la finzione del melodramma porterebbe inevitabilmente ai soliti effetti olografici, egli sa infondere all'insieme una tale signorilità di linee, e tale aristocrazia delicata di movimento che suggestiona.

Il Paese, Roma.

Arte nobilissima è quella che sente ed esprime nei suoi modi musicali Riccardo Zandonai. Severa nella forma

che esclude ogni facilità volgare, elegante nel commento dell'orchestra, ricca e varia nell'impasto dei colori, questa *Giulietta e Romeo* manifesta lo spirito alto del maestro, la sua squisita sensibilità, la sua dottrina profonda. Non è mai arido, non è mai fiacco e manierato, non compone mai inutili accademie. Il suo discorso musicale è sempre elevato, i suoi cori sono pieni, variati, mossi. Tratta con maestria sicura voci ed strumenti, e le grazie del disegno melodico trovano una corrispondenza immediata nei ricami preziosi dell'orchestra.

Corriere della Sera, Milano.

In *Giulietta e Romeo* — dove con l'usata maestria il maestro Zandonai maneggia gli effetti — la sua musicalità s'è come sciolta e chiarificata: l'estro melodico vi si snoda dai ceppi di quella perenne sinfonia orchestrale, caratteristica delle sue opere, e si abbandona facile, caldo, appassionato al cantabile; e la sinfonia orchestrale, che tuttavia non abbandona il campo, si fa discreta, limpida, leggera, trasparente, pronta però a riprendere dominio nelle più potenti espressioni del dramma.

A una semplificazione dello stile — che significa equilibrio e maturità dell'ingegno e che non è soltanto il risultato d'una ricerca tecnica — ha concesso la natura stessa del soggetto della musica, con la semplicità dei sentimenti e degli stessi stati psicologici dei personaggi.

Il Secolo, Milano.

L'opera di genio e d'ingegno, a volte violenta e cruda, a volte elegiaca e soave, si prende subito nella sua atmosfera e ti tiene fino all'ultimo squillo. Tanta ondata di musicalità schietta, nativa, è stata contenuta e poltrita coll'abituale garbo signorile; e sono rari gli esempi di strumentazione, condotta con così buon gusto.

L'Italia, Milano.

Non esitiamo a dire che, malgrado qualche difetto di proporzione, facilmente riducibile, lo Zandonai ha scritto con questa opera il suo più pregevole lavoro. Mantenendo agilità e freschezza di ritmi in tutta la parte che diremmo decorativa, e cioè quella in cui gli elementi creatori di ambiente hanno il loro gioco, episodi di lotta, tramonto di folle, cicaleccio di donzelle, e facendo pungente la nota di ferocia, come già aveva dato esempio scrivendo la parte di Malatestino, nell'opera fortunata che precedette a questa, ha saputo elevare la sua ispirazione ad alte vette nella parte passionale e specialmente nella parte dolorosa: tutto il duetto del secondo atto, e segnatamente a partire dal punto in cui Giulietta offre a Romeo di fuggire, tutto lo stupendo episodio in cui il cantore, insonando il suo canto triste al metro e alla modulazione dei lamenti del trovatore, narra nel suo dialetto, la dolorosa novella della morte di Giulietta, e dopo il pittoresco intermezzo descrittivo dell'ansioso galoppare di Romeo verso Verona, lo accorato richiamo dell'amante in cospetto coll'insepolta, via via per le pagine del duetto in cui

si alternano le dolci frasi della ridestata al vaneggiamento dell'amante che muore, sono una bella serie di scene che mettono senz'altro la *Giulietta e Romeo* all'avanguardia delle opere moderne, e permettono di ritenere lo Zandonai araldo della rinnovata arte nostra.

L'Avvenire d'Italia, Bologna.

« La novissima opera di Zandonai mi ha fatta quest'impressione. Mi pare cioè l'opera più completa di Zandonai: quella nella quale ci sono tutte le sue perfezioni, dall'abilità matura all'esperienza matura, alla tecnica matura, alla cerebralità matura, alla sensibilità matura.

« Il libretto stesso « a situazioni »; premamente; senza elementi simbolici o psicologici o letteraturisti; è straordinariamente adatto al temperamento zandonai e al preta più dei precedenti alla valorizzazione completa dell'estetica di questo musicista ».

Così ho avuto la fortuna di scrivere una settimana fa: così ho la profonda soddisfazione di tornare a scrivere oggi dopo la « prima ».

La conclusione. Io penso che la *Giulietta* di Zandonai musicalmente è una conferma: una conferma della musicalità teatrale o della teatralità musicale dello Zandonai, l'operista che va conquistandosi un posto di celebrità nel mondo; l'operista che cammina felicemente e prosperosamente per la sua strada.

Zandonai s'è preso dall'estetica decadente dannunziana di Francesca, ha rinunciato al « dramma in musica », al « melodramma » e ha fatto decisamente del teatro « a melodramma »; autentico; evidentemente non tradizionale ma nel senso storico della parola; un teatro di schietto convenzionalismo. Zandonai ha scritto un vero e proprio « melodramma »; col suo spirito caratteristico, col suo « colpo d'occhio », colla sua essenzialità psicologica convenzionale, ecc.

Un ruffo in un'estetica che tutti gli operisti d'oggi (un oggi futuristico) facevano il diavolo per dimostrare superata.

La sensibilità universale è stata troppo tragicamente scossa, troppo violentemente staccata dai suoi principi per non essere bisognosa di rinascita, di ritorno e di riposo. Questo, evidentemente è il motivo supremo per cui il pubblico ha sentito fino in fondo al cuore la mosca di Zandonai. E la ragione intima per la quale ha seguito *Giulietta* col grido dell'amore.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE PER DUE PIANOFORTI

BEETHOVEN (L. van).

E. R. 237. — 1.^o Tempo di Concerto in Re maggiore per Pianoforte, con Orchestra. Cadenza, ritagliata e riduzione dell'accompagnamento d'Orchestra per un secondo Pianoforte, di R. PICK-MANGIAGALLI. . . . L. 10,-

E. R. 238. — Rondò in Si bemolle maggiore per Pianoforte, con Orchestra. Revisione e riduzione dell'accompagnamento d'Orchestra per un secondo Pianoforte di R. PICK-MANGIAGALLI. . . . » 8,-
(Aumento compreso).

EDIZIONI RICORDI

OPERE D'INTERESSE MUSICALE

LA VITA MUSICALE DELL'ITALIA D'OGGI.

Atti del I Congresso Italiano di Musica, tenuto in Torino, 11-16 Ottobre 1921. (Torino, Fr. Bocca).

Un bel volume coll'essato resoconto delle riunioni di Torino dell'ottobre scorso, fedelmente ed impersonalmente raccolte, col testo di tutte le relazioni, con l'elenco dei congressisti, rendiconto finanziario, adesioni, ecc.

ANNUAIRE DES ARTISTES et de l'enseignement dramatique et musical. 31. année (1921-22). (Office général de la musique, Parigi).

Questo Annuario appare per la 31.^a volta, ed anche ora in veste sontuosissima. Il volume di 1300 pagine contiene non soltanto numerosissime biografie, centomila indirizzi di musicisti, artisti drammatici, lirici, coreografi, cinematografici della Francia, del Belgio, del Lussemburgo, della Svizzera; ma anche l'analisi, il rendiconto e la distribuzione di tutte le opere nuove rappresentate e eseguite nel corso della stagione. M.

RADICIOTTI (G.) — *L'Arte Musicale in Tivoli nei sec. XVI, XVII e XVIII*. (Seconda edizione ampliata). (Stab. Tip. Mariella di Aldo Chicca, Tivoli).

Se ogni persona che s'occupa di musicologia lavorasse colla pazienza, colla minuzia e coll'amore dell'Archivista, la storia della musica italiana sarebbe un fatto compiuto già da parecchio tempo. Ritieniamo quindi non dover aggiungere troppe parole su questo nuovo (nel senso di ampliato) studio dell'egregio prof. Radiciotti, nel quale vengono recate nuove luci su nomi illustri dell'arte e vengono estratti dall'oblio nomi ingiustamente dimenticati. Attendiamo il valoroso autore a nuovi lavori e ci auguriamo di avere spesso l'occasione d'imbararci i pubblicazioni interessanti e utili come la presente.

CAMETTI (A.) — *La Musica Teatrale a Roma cento anni fa*. (Soc. Tip. A. Manzoni, Roma).

Rapida rivista degli spettacoli svoltisi nei vari teatri di Roma durante il 1821. L'A. si sofferma specialmente sulla *Matilde di Shabran* di Rossini e sulle sue varie vicende. La presente pubblicazione, che serve come lettura annuale presso la R. Accademia di S. Cecilia, non ha alcuna pretesa di critica; è una semplice cronaca, piena e ordinata, uno sguardo addentro i principali teatri. M. Z.

TORRI (L.) — *La costruzione ed i costruttori degli Istrumenti ad Arco*. (G. Zanibon, Padova).

È una Bibliografia, messa a giorno di recente, della letteratura storica e tecnica nelle varie lingue, dove vien dato un breve riassunto d'ogni pubblicazione. Quindi un libretto interessante ed utile per chi si occupa della materia. Peccano che la stampa sia infelice per le sue righe serpentine e per le molte scorrettezze nei titoli in lingue straniere. G. B.

MUSICA SACRA

BAS (G.) — *Missæ Secundæ ad chorum trium vocum inaequalium* (S. T. B.) organo cantante. (S. T. E. N. Editrice, Torino).

Oggidi, a voler parlare di musica sacra c'è da farsi compatire. Non del tutto a torto. Lo stato in cui attualmente si trova è davvero pletico e a tanto maggior ragione c'è da rammaricarsi pensando che proprio nella musica sacra

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

HONEGGER (A.) — *Le Roi David*. Psalme dramatique de René Morax. (Fotisch Frères, Lausanne).

È una specie d'oratorio che illustra la figura del gran re d'Israele in 5 Grad: il Pastore, il Capitano, il Condottiero di schiere, il Re, il Profeta, alternando tratti a solo con cori nelle varie combinazioni di voci, con pezzi o frammenti, anche brevissimi, strumentali, e con altri di recitazione pura ovvero accompagnata da musica. Peccano che sulla riduzione per canto e pianoforte non vi sia nessuna indicazione di strumenti; perciò, specie oggi, non è affatto superfluo rendersi conto dei timbri, tanto strettamente legati al pensiero musicale. Dalle riviste sappiamo solo che in complesso l'A. usa: contrabbasso, ottone, legni, pianoforte e batteria (vedi pag. 346 del nostro fasc. di dicembre 1921). Quindi un insieme singolare e che più che mai merita curiosità per lato strumentale.

L'impressione d'insieme è quella dell'opera d'un uomo d'ingegno, che sente il testo, e lo musica senza recenza e senza scrupoli, né per la scelta degli effetti, né per la tecnica propriamente musicale; ciò assieme ad un po' di tendenza a farsi osservare.

Scendendo a particolari, una delle prime cose da osservare è che troppo spesso l'A. prende una formula che gli piace, e s'insiste ostinatamente più del necessario. I pezzi brevi si può dire siano tutti fatti così, e ciò dà senso di povertà creativa.

Vi sono brani, come l'incoronazione di Salomone, piuttosto deboli, altri felici nella loro modernissima semplicità arcaicizzante, come i salmi 19 e 24, i lamenti di Gelboe, ecc. Altri, come il salmo n. 26 e parecchi ancora, sembrano un'eco, un po' caricaturale, dei grandi lavori vocali di G. S. Bach. Per certi altri, come la marcia dei Filistei, quella degli Ebrei, ed il Corteggio, neanche l'idea che l'A. abbia voluto evocare a tratti arditi la visione d'un popolo orientale primitivo e guerriero, basta ad escludere il sospetto ch'egli si sia un tantino burlato del suo pubblico.

Ma non saremmo giusti tacendo che certi brani, come la Danza davanti all'Arca, colla sua lunga linea tona convergente verso il bell'*Alleluia* (che poi ritorna a chiudere il lavoro), malgrado certi particolari poco simpatici, danno senso di quell'ampiezza di maniera, e di quella profondità e sincerità di sentimento, che sono non dubbia prova di forza, se non addirittura le qualità essenziali dell'artista.

LENDVAI (E.) — *Fünf Bilder*, Op. 12. *Sechs Bilder*, Op. 12. *Sonatine in C Dur für Klavier*, Op. 15. (N. Simrock, Berlino).

Queste composizioni sono tutte caratterizzate da una semplicità che le rende facili da eseguire e da intendere, senza rinunciare per ciò ad una bella nobiltà di stile. Tali pregi, non frequenti ai nostri giorni, si notano specialmente nelle due raccolte di *Quadri musicali*; nell'op. 12 fra i cinque quadri notiamo in particolare le *Portellane di Melissen*, la *Flaba araba* e le *Barche di pescatori liguri*; ma questi pregi sono anche più sensibili nell'op. 13, di cui il Flauto lamentoso può dirsi il pezzo rappresentativo, ed è davvero delizioso. Nella *Sonatina* è chiara l'ispirazione presa dai modelli classici, con una certa modernità di stile, sempre rimanendo nella trasparenza.

Lavori simili mostrano che cosa offra ancora e sempre la semplicità a chi sappia servirsi felicemente.

LENDVAI (E.) — *Sechs Minnelieder für Männerchor* « a cappella », op. 21. (N. Simrock, Berlino).

Sono sei Cori per voci d'uomo su bei testi di vecchi poeti tedeschi, tradotti nella lingua odierna. In essi l'A.

si trovano i monumenti più grandi dell'arte musicale. Al sorgere della monodia decadde l'arte polifonica; decadde, ma poté reggersi ancora per qualche tempo, inchè, seguendo i tempi, si trasformò; rimase, cioè, musica, ma senza alcun carattere sacro. E avemmo il settecento. Ma qui, nuova decadenza; non solo le forme del teatro invasero la chiesa, ma furono gli stessi autori meno fortunati sulle scene quelli che invasero il tempio. E venne l'ottocento, dove la musica scomparve e rimasero... le nose. Colte ultime riforme pontificie, sembrò dapprima di rinascere. Vana illusione; meno qualche nobile e rara eccezione, la musica sacra si ridusse al nulla; si ridusse a un seguito arido di formule viete, di cadenze rancide, a un ammasso di armonie ammutite, frutto costante di sterili improvvisatori, dalla mano più o meno inesperta. E l'arte che ci diede un Palestrina e un Bach è ridotta a queste condizioni desolanti!

Ci giunge ora questa nuova Messa del Maestro Bas. L'additiamo ai musicisti. Non intendiamo segnalare come una cosa perfetta, ma certamente di molto diversa da quanto è stato fatto finora, dove finalmente si riscontra una diremiva sicura, una volontà tenace di giungere ad un dato scopo che s'intravede alla prima lettura e meglio si rivela alle successive indagini. Anzitutto è un lavoro costrutto, dove ogni brano ha una forma musicale rigida e sempre diversa e ogni singolo pezzo un carattere proprio che ne è la stessa ragion d'essere. Il Kyrie è una preghiera calma ed umile; il Gloria un inno pomposo; il Credo una solenne ed austera professione di fede, quasi una marcia religiosa; il Sanctus e Benedictus un inno mistico, un'ascensione continua verso l'Inno; l'Agnus Dei una preghiera intima ed affettuosa, d'intensità sempre crescente. Durante tutto il lavoro ci troviamo di continuo avvolti di vero spirito liturgico, sebbene i mezzi d'espressione, i procedimenti sieno tutti chiaramente moderni: prova questa dell'assoluta compatibilità dell'arte sacra con qualsiasi progresso della tecnica. Composizione moderna, dunque, ma senza oscurità, senza stranezze; l'andamento tonale è complessivamente diatonico e le modulazioni sono regolose con molta cautela. Le voci sono trattate per lo più polifonicamente e formano una piccola massa più o meno indipendente che si contrappone all'organo che provvede a compattare e a riempire, cosicchè la ricchezza delle combinazioni armoniche nasce dall'unione dei due elementi: voci ed organo che, presi a sé, sono semplici. Non vogliamo risparmiare all'A. qualche critica. L'assoluta indipendenza ch'egli dimostra da qualsiasi regola tradizionale scolastica gli fa ottenere molti effetti nuovi e assai simpatici, ma dubitiamo che talora lo tradisca; ci sembra che talora, qua e là, questo desiderio intenso di libertà gli sfiori un po' la mano e che certi procedimenti perdano in certo modo quella purezza che avrebbero potuto mantenere pur rimanendo liberi e pieni d'espressione. Si tratta però di casi rari. E talora la bontà della costruzione finisce col divenire un lieve difetto in quanto viene a diminuire l'intensità espressiva del pensiero musicale; questo soprattutto nei punti più complessi. Ma i difetti sono ben lievi al paragone del resto. Ed è naturale, poi, che perfetto non può esser il primo passo su una strada del tutto nuova. E tale strada, se sarà davvero percorsa, sarà ben gloriosa: essa si ricongiungerà più o meno presto, ma senza fallo, a quella grande e luminosa delle nostre splendide tradizioni classiche. M. Z.

GIULIO BAS

MILANO - Via G. Modena, 1 - MILANO

CORSI DI COMPOSIZIONE MODERNA
E NELLA TONALITÀ ANTICA
ANCHE PER CORRISPONDENZA

mostra una non comune abilità come compositore vocale. Sempre polifonico e diafonico, egli tiene in buon risalto successivamente il carattere delle varie frasi di testo, non solo senz'urtare le leggi tradizionali del contrappunto classico, ma trovandovi anzi una bella fonte di ricchezza espressiva, e producendo un intreccio sonoro che deve risultare d'un grande effetto. In alcuni punti le quattro voci si dividono in otto, ora procedendo indipendenti, ora andando due a due in ottava.

Insomma, questi Cori vanno segnalati fra i migliori apparsi negli ultimi tempi, e noi rimpiangiamo che il testo tedesco renda queste eccellenti composizioni inaccessibili al troppo poco numerosi cori italiani.

RICCI SIGNORINI (A.) — Canto erotico - Canto mistico, per Violino e Pianoforte. (A. & G. Carisch & C., Milano).

Sono due pezzi che provano nell'A. modernità e nobiltà d'intendimenti e di gusto, specie dal lato armonico. Forse vi sono elementi non bene assimilati, e la densità del pianoforte pesa un po' sul violino; ma bene eseguiti, questi due Canti renderanno certo il carattere musicale che l'A. ha voluto esprimere. Nessuna difficoltà d'esecuzione.

SCOTT (C.) — String Quartet. (Elkin & C. Ltd., Londra).

L'A. appare in questo Quartetto per archi anche più delicato e sensibile del solito, e più che mai riesce evidente nella composizione, la parte dell'armonia e del colore. Del cinque tempi, il primo, *Preludio*, è intessuto su un canto dolce ed intenso, che circola attraverso ai vari strumenti, mentre vi si intrecciano attorno movimenti armonici, e sempre vari effetti di suono. Il secondo, *Pastorale*, è tutto un'amplificazione d'un tema, esile melodicamente, reso vitale da una fine armonizzazione, che alterna nel periodo di mezzo con un ampio canto, ridà del primo tema improntato dal senso della campagna serena ed un po' melanconica. Segue uno *Scherzo* vivace e leggero su un tema irlandese, a cui tien dietro un'Elegia breve e sinceramente dolorosa. Tutto il quartetto viene coronato da un *Rondo Retrospectivo* che riassume i vari temi degli altri tempi.

La lettura di questo lavoro fa subito notare l'assenza di quella struttura sinfonica, polifonica, ch'è propria del Quartetto, non parliamo di elaborazione o di sviluppo tematico. Ma non v'ha dubbio che l'opera è tale perchè l'autore così l'ha voluta, e perchè quella intensa struttura tutta logica ed intimo travaglio tecnico, ha ragione d'esistere solo quando la musica lo richiede; cioè quando il contenuto poetico procede per primo dirò così, a pugni serrati. Ma qui tutto non è forse di ben altro carattere, pure essendo serio ed intimamente sentito e di bella efficacia? Poi, la polifonia ha per base una prevalenza melodica che qui non c'è, e lo svolgimento tematico un fondamento di germinazione dei motivi che non si incontra nella musica dello Scott.

Questo Quartetto, in conclusione, è una bella composizione, piena del carattere personale dell'autore, certo d'ottimo effetto sonoro, e di non difficile esecuzione.

GIULIO BAS.

IRELAND (J.) — The Land of lost Content. Six songs with Piano accompaniment. (Augener Ltd., Londra).

Le belle parole di Hausman, ispirate ad uno schietto senso di poesia, hanno trovato nel commento musicale di John Ireland, un ausiliario armonico vario ed ingegnoso quanto mai. Per quanto riguarda l'espressione vocale, però, non ci pare che l'ispirazione del compositore, abbia raggiunto la desiderata efficacia. Forse gli intendimenti moderni che lo sorreggono nella sua nobile fatica, troppo lo distolgono dal concetto di dare alla voce la parte più importante della concezione musicale,

e staccandolo dalla linea di condotta seguita da tanti meravigliosi autori di *Lieder*, quali Schumann e Brahms. Io sottopongo a nuove modalità melodiche, spesso ingegnose e sapienti, ma raramente efficaci ad aggiungere forza d'espressione al concetto poetico e sentimentale. **FLAMENT (E.) — Isis. Mélodie. (M. Senart, Parigi).**

Ardua nella tessitura e qualche volta nell'andamento armonico, questa composizione offre frequenti effetti di color locale assai piacevoli ed interessanti.

LEBRUN (R.) — Six instants de l'amour. (M. Senart, Parigi).

Nelle recenti pubblicazioni vocali francesi aleggia un soffio di novità, o per lo meno, risulta una così evidente ricerca di atteggiamenti inusitati, da infondere a tutte le nuove composizioni uno spiccato carattere di curiosità e di interesse complesso e proficuo. Noi non ritroviamo le tracce dei passati compositori; e nemmeno possiamo dire di seguire come visibili di moderni innovatori della forma, come sarebbero Claudio Debussy o Maurice Ravel o Reynaldo Hahn, squisito declamatore e traduttore sensibilissimo di sospiri e di pause eloquenti. Noi incontriamo tentativi vari, ora appoggiati ad un tessuto armonico ingegnoso, ora sorretti da arditezze ritmiche ben trovate; e qualche volta riscontriamo che anche lungo la nuova strada sboccia il fiore leggiadro della melodia, che tutti vince in bellezza ed in aroma soavissimo. Quando si canta, si trionfa; il cuore non comprende gli arzigogoli cerebrali, ma rincorre gli accenti spontanei che ne riproducono le vibrazioni, ed ogni volta il compositore si lascia trascinare dall'estro melodico, s'innalza a più alte sfere di bellezza e di verità.

Nel *Six instants de l'amour* l'autore alterna la decorazione musicale al canto, con notevole buon gusto e parsimonia arditezza armonica.

E. O.

RAVANELLO (O.) — Venezia, tre schizzi per Pianoforte. — Padova, tre schizzi per Pianoforte. (Ed. Zanibon, Padova).

Venezia e Padova: la prima e la seconda patria dell'A. Brani, quindi, pieni di devozione e di affetto. Musica di esecuzione non facile, adatta solo a pianisti abili e di gusto molto raffinato.

L'A. seppe sfuggire alla tentazione di fare, diremo, del color locale; sarebbe stato un convenzionalismo barocco. Egli volle semplicemente cogliere l'impressione di alcuni luoghi e, più ancora, di alcuni momenti. Così, ad esempio, San Marco: un senso di calma, di solennità, di stupore, al quale corrisponde, nella serie *Padova*, l'Apparizione del Taumaturgo. Le due serie si corrispondono brano a brano: le due città sono viste con eguale amore. Riferirsi di luna a S. Giorgio e Notte d'autunno in prato della Valle: l'incanto del raggio lunare che si riflette sull'acqua collo sfondo maestoso di S. Giorgio e S. Giustina; Ritratti sul Ponte di Rialto e Carnevale in Salone: un'ondata di vivacità, di spigliatezza di brío. Riassumendo: due lavori sinceri, simpatici e degni di fortuna. M. Z.

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) — Cantico (per una statuetta di S. Bernardino di Niccolò dell'Arca). (G. Ricordi & C., Milano). Da «Il Pianoforte», Torino - Novembre 1921.

Costruzione salda, a linee ampie e di una polifonia a volte densa senza essere pesante, tutta unita e chiusa e però senza smarrimenti e ristagni.

La melodia di Castelnuovo è sempre di una grande dolcezza di linee; sembrano queste i profili delle colline toscane, un andamento sinuoso ed anche voluttuoso ch'è una gioia; e questa melodia canta, canta anche quando il tema principale diviene parte di polifonia; e però la successione degli accordi, ch'è a volte massiccia a vedersi, si trasforma all'udito in tante voci che cantano e che fanno una mirabile armonia.



CONCORSI

La Commissione per l'Arte lirica, presso il Ministero della P. I., composta dai maestri Mascagni, Puccini, Cilea e da Nicola d'Attri, ha prescelto per la rappresentazione, assegnando il premio di 25 mila lire, più 5 mila all'autore del libretto, le seguenti opere: *La Monacella della fontana* del maestro Giuseppe Mulè, su libretto di Giuseppe Adami; *I Compagnacci*, di Primo Ricciarelli, su libretto di Forzano; *Il Principe e Nuredda*, di Guido Blanchini, su libretto di Gualady; *La Flammings*, di Stefano Donaudy, su libretto di Alberto Donaudy. La Commissione ha poi segnalato, come degne di speciale considerazione, le seguenti altre opere: *Petronio*, del maestro Giovannetti, e *Juan José* del maestro Benvenuti.

Il Liceo musicale A. Gasparini di Genova (Via XX Settembre, 16-4), invita ad un concorso per una Romanza da Camera su poesia di Mario Panizzardi. Scadenza il 15 aprile p. v. Premio: varie medaglie, da aggiudicarsi per referendum in pubblica audizione.

Il Nuovo Giornale di Firenze indice una gara per una Canzone di carattere toscano e popolare (parole e musica di qualunque soggetto e genere) con vistosi premi alle migliori composizioni musicali ed a quelle poetiche, da assegnarsi per referendum dal pubblico, dopo audizione in un teatro fiorentino, delle 10 scelte da apposita giuria.

I lavori dovranno essere inviati entro il 15 aprile.

Il R. Conservatorio di musica di Napoli apre il consueto concorso al «Premio Bellini» fra compositori di musica italiani che non avranno oltrepassato il 30° anno di età al 4 novembre 1918. La scadenza per la presentazione dei lavori è stabilita al 30 ottobre p. v., ed i temi da svolgere (uno od entrambi) sono i seguenti:

a) Solfeggio per voce di soprano di carattere puramente italiano con accompagnamento di pianoforte.

b) Composizione per soli, coro ed orchestra, sul poemetto *La risurrezione di Lazzaro* di Arturo Graf (Poemetti drammatici - edizione Treves), da inviarsi in partitura intera con trascrizione pianistica.

Il premio è costituito da L. 1500. Chiedere chiarimenti al Segretario dell'Amministrazione del Conservatorio.

L'Associazione A. Scarlatti di Napoli (via Chiatamone, 7) ha bandito un concorso con tre premi: 1) per una Composizione orchestrale (L. 1000 e l'esecuzione); 2) per un Quartetto (a corda o un pianoforte), oppure una Sonata per pianoforte e violino o violoncello (L. 500 e l'esecuzione); 3) per un Poemetto oppure un gruppo di Liriche — non meno di tre — per canto e pianoforte (L. 300 e l'esecuzione). Scadenza per l'invio dei lavori il 30 giugno 1922.

Il Circolo Artistico Politecnico di Napoli (piazza S. Ferdinando, 48), che a richiesta invia programma, apre una gara, limitatamente ai soli musicisti napoletani o che abbiano studiato in quel R. Conservatorio, per varie Composizioni di musica da camera, e con scadenza il 25 aprile p. v. I premi da conferirsi sono: l'esecuzione, la stampa dei lavori e diplomi d'onore.

A Voghera il 28 maggio vi sarà una importante riunione di Società corali con premi in danaro ed in medaglie. Chiedere programmi al Comitato dei festeggiamenti, Piazza Battisti.

Il concorso bandito dal giornale *Il Plettro* di Milano ha dato il seguente risultato: la grande medaglia d'argento del Ministero della P. I. ed il premio di L. 500, offerto dal giornale, sono stati aggiudicati al maestro siciliano Salvatore Falbo Giangreco, per un *Quartetto* a plettro. Lo stesso autore ha vinto anche un altro premio di pari somma con una *Suite* per orchestra di strumenti a plettro ed a pizzico (arpa compresa). Una notevole distinzione è stata conferita ad un «Assolo» il cui autore si nasconde sotto lo pseudonimo di G. M. Sirlen della Lanca.

Il Concorso indetto dal Circolo degli artisti di Torino, per composizioni di musica da camera, ha avuto il seguente esito: 1. premio di L. 5000 al maestro G. Federico Ghedini di Torino; 2. premio di L. 2000 al maestro Franco Ghione di Acqui; 3. premio di L. 1000 al maestro Hans Albert Kremser di Dresda; meritevoli, poi, di esecuzione i lavori presentati dai maestri Nino Neidhart di Dresda, Vincenzo Davico di Parigi, Carlo Jachino di Sanremo, il quale ultimo ha già pronta una commedia musicale in tre atti su libretto di Forzano, dal titolo *Giocondo e il suo re*.

La giuria della gara indetta dal periodico *Musica Italiana* di Torino, composta dai maestri Boghen, Longo e Orefice ha giudicato:

a) all'unanimità, il 1° premio (L. 300 e la

pubblicazione) alla composizione *Acquerello* del maestro Mario Barbieri di Genova;

b) a maggioranza, il 2° premio (L. 150 e la pubblicazione) alla composizione *Ninna-Nanna* del maestro Alberto Cajani di Firenze;

c) non venne assegnato il 3° premio.

NOTIZIE

⊗ A Milano, in una adunanza al Conservatorio, si è costituita la sezione Milano-Pavia del Gruppo universitario musicale proponentesi la diffusione della cultura e del gusto della musica nell'animo dei giovani, l'organizzazione di corsi pratici di elementi musicali, audizioni, conferenze, ecc., un impulso alla campagna per l'istituzione di cattedre di storia ed estetica della musica.

⊗ L'Unione lirica internazionale, con circolare che potrà dimandarsi alla Segreteria (Venezia, S. Canciano 5504), annuncia il Congresso da essa promosso, nella stessa città, per 6-9 settembre p. v.

In tale Congresso si discuterà dell'importante tema «Per l'Arte e lo studio del Canto» rimandato dall'ultima riunione di Torino dell'anno scorso.

⊗ A Venezia sta per sorgere una terza Società musicale col proponimento di eseguire musiche di autori inediti.

⊗ Il maestro Carabella — del quale nell'ultimo fascicolo abbiamo pubblicato un brano musicale — ha terminato due operette: *La linea del cuore* su libretto di Mucci, che sarà posta in scena all'Eliseo di Roma, e *Don Gil*, parole di Mario Corsi.

Egli sta anche per ultimare una *Sinfonia in re min.*, dedicata alla memoria di Luigi Ercole Morselli.

⊗ Riccardo Strauss ha terminato un balletto *Crema sferzata*, che si svolge in una pasticceria: in cucina al primo atto; in magazzino, al secondo.

⊗ Le opere cantate all'Auditorium di Chicago potranno essere udite entro un raggio di mille chilometri, grazie a un nuovo dispositivo telefonico. Le prime prove hanno dato risultati, assai soddisfacenti.

⊗ Il Municipio di Dresda ha accordato una sovvenzione di 350.000 marchi a quell'orchestra filarmonica, per la corrente stagione, e una di 165 mila al Conservatorio.

⊗ Fra le ultime novità teatrali straniere registriamo le seguenti:

Die Herren von und zu, Operetta di R. Winterberg, a Berlino — *La jalousie de Barbouillé*, Farsa di F. Fourdrain, a Parigi — *La mégère apprivoisée*, Commedia lirica di Ch. Silver, a Parigi — *Der glückliche Kiebitz*, Operetta di R. Galler, a Lipsia — *Liebesmacht*, Opera di A. Lorentz, a Karlsruhe — *Janine*, Opera di N. Leblanc, a Cannes — *Metzell*, Opera di L. De-

lune, a Gand — *Türkenblut*, Operetta di Karlipp, a Döbeln — *Les Filles de Loth*, Operetta di R. Mercier, a Parigi — *Monsieur l'Amour*, Operetta di M. Lattès, a Parigi — *The two Sisters*, Opera di Rootham, a Cambridge — *Das Hofkonzert*, Commedia musicale di P. Schelpflug, a Charlottenburg — *Doktor Eisenbart*, Opera di H. Zilcher, a Gotha — *You-you*, Operetta di V. Alix, a Parigi.

⊗ L'École Normale de Musique di Parigi (64 Rue Jouffroy) ci comunica che i Corsi d'interpretazione avranno luogo in aprile, maggio e giugno e saranno tenuti da:

Madame Croiza e Reynaldo Hahn, per canto; Alfred Cortot, Wanda Landowska, Blanche Selva, per piano; Jacques Thibaud, per violino; Paolo Casals, per violoncello; Marcel Dupré, per l'organo.

I programmi saranno inviati gratuitamente a chi ne fa dimanda alla Scuola stessa.

NECROLOGIO

⊗ A Milano *Alessandro Calabi*, il 27 febbraio. (Vedi articolo a pag. 74).

⊗ A Perugia, lo scorso mese, il maestro di musica *Cesare Minciotti*, uno degli ultimi e prediletti allievi di Mercadante. Fu compositore facile e melodioso, specialmente di musica da camera.

⊗ A Verona, il 7 marzo, a 86 anni, il signor *Bartolomeo Montemezzi*, padre dell'illustre maestro Italo al quale inviamo sentite condoglianze.

Fu uomo di rara bontà e semplicità, che condusse vita attivissima di lavoratore sino agli ultimi giorni della sua esistenza, benché tanto avanti negli anni.

⊗ A Parigi, il 12 febbraio, *Giorgio Saracco*, celebre ballerino e rinomato maestro di danza. Nacque a Firenze nel 1856 ove fu allievo di Lepi. Come primo ballerino fu in tutte le principali città del mondo. A Parigi, specialmente, montò un grandissimo numero di balli tra i più rinomati, e ultimamente, in seguito a terribile malattia che lo colpì a Montecarlo cinque anni or sono, creò una rinomatissima scuola dalla quale uscirono allievi notissimi.

VARIETÀ

Ancora Liszt e Rubinstein

In *Musica d'Oggi* di gennaio abbiamo accennato alla non indiscutibile superiorità di Liszt su Rubinstein a motivo delle troppe «note false» che quest'ultimo prendeva. A proposito di questi grandi artisti ci si fa notare come il famoso critico Hauslick, interrogato quale dei due preferisse come pianista, abbia risposto: «Preferisco Rubinstein perché qualche volta suona male».

Una esecuzione tecnica non sempre ugual-

mente perfetta, una interpretazione non sempre ugualmente interessante — si osserva — sono caratteristiche di temperamento ipersensibile, ma supremamente artistico.

Il nazionalismo musicale di Verdi

Non si sa ancora pienamente quanto fosse rigido, assoluto, rigoroso, gelosissimo, persino ombroso. Nessun Nietzsche, nessun Moleschott, nessun Mommsen l'avrebbe potuto in lui atterrare. In una lettera al critico musicale della *Perseveranza*, Filippo Filippi, scriveva: «In casa mia non vi è quasi musica, non sono mai andato in una biblioteca musicale, mai da un editore per esaminare un pezzo. Sto a giorno d'alcune delle migliori opere contemporanee non mai studiate, ma sentendole solo qualche volta a teatro: su tutto ciò vi ha uno scopo che Ella capirà». Ed è che Egli forse mai non s'arrischiò a studi di erudizione per timore che anche solo una minima parte d'un'arte non nostra, non italianamente sentita ed espressa si infiltrasse nella sua vena, per imbastardirla o snaturarla.

Alfredo Catalani e "L'Edera", di Tranquillo Cremona

Si sa che Alfredo Catalani posò per popolarissimo quadro del Cremona, il quale fu creato per commissione del ricco musicista torinese Benedetto Junck, anche amico e protettore di Catalani. Questi era presente quando il Cremona, finita la tela, pose a disposizione del Junck il quadro commesso. Siccome il prezzo non era stato prima convenuto, Junck ne lo richiese, ed il Cremona prese una penna cominciò a scrivere: «Il signor B. Junck pagherà a T. Cremona Lire 3» alle quali lentamente aggiunse due zeri: poi sollevò la penna e si mise a pensare per poi riabbassarla ed aggiungere un altro zero. Indi nuova sospensione e nuova pausa. Catalani e Junck ritti dietro le spalle del pittore seguivano a questo punto con una certa ansietà il seguirsì degli zeri: specialmente l'acquirente trepidava per un quarto zero; ma il Cremona riabbassò la penna ed aggiunse altri due zeri, separandoli dal primo tre con una virgoletta.

La spada di Damocle era sparita dalla testa del fine musicista di Simona.

Per la "Luisa Miller", di Verdi

Da alcuni si propugnerebbe l'esumazione di quest'opera. Data per la prima volta a Napoli nel 1849, essa cadde; cadde, si disse, per effetto di jettatura come, nel 1845, era caduta *Alzira*. Anzi gli amici di Verdi, ricordando quest'ultimo fatto, quando il maestro arrivò a Napoli per mettere in scena *Luisa*, fecero di tutto per tenergli lontano il terribile jettatore in persona del compositore Vincenzo Capocelatro. Ma alla prima rappresentazione, visto che il I ed il II atto erano passati fra l'entusiasmo del pub-

blico, allentarono la vigilanza, e tra il II ed il III atto Capocelatro poté abbracciare Verdi. Al III atto l'opera cadde.

Ma Verdi sorrise: non credeva alla jettatura.

Fra colleghi contemporanei

Grétry fu un ammiratore di Gluck e fu, come lui, un apostolo della verità dell'espressione in musica. Mozart si confessò apertamente suo imitatore, Beethoven ne subì l'influenza, Weber lo ammirò, Wagner fu da lui precorso; ma Gluck più severo gli disse: «La natura vi ispirò sempre la melodia rispondente alle esigenze del momento drammatico, ma non vi concesse, però, una conoscenza dell'armonia altrettanto profonda». Infatti la caratteristica, per non dire la debolezza, dell'arte di Grétry è appunto questa: la prevalenza della melodia a detrimento dell'armonia, per lo più uniforme e povera.

INDIRIZZI UTILI

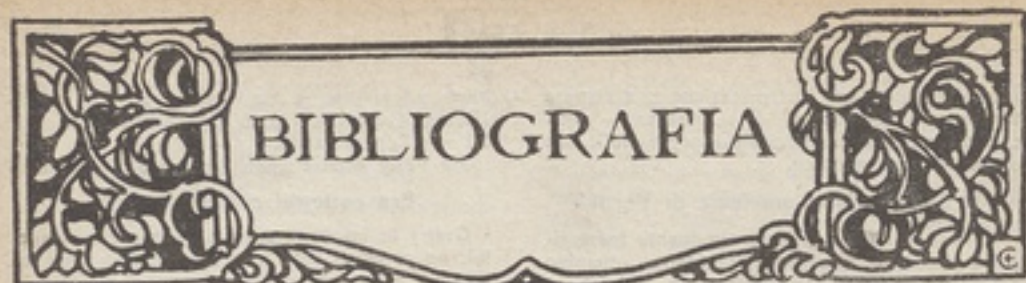
Segnaliamo questa rubrica, per la sua importanza, agli: *Editori, Negozianti di musica, Maestri, Scuole musicali, Collegi, ecc.*

Negozianti di Musica.

- BOLOGNA.
Pizzi & C. - Via Zamboni, 1.
CALTANISSETTA.
Ditta Nicosia Mario. - Corso Umberto I, 81.
FIRENZE.
Brizzi & Nicolai. - Via Cerretani, 12.
GENOVA.
Ditta De Bernardi Giuseppe succ. De Bernardi Enrico. - Via S. Luca, 52-54.
— Fratelli Serra. - Via Luccoli, 56 (rosso).
MILANO.
G. Ricordi & C. - Via Berchet, 2.
NAPOLI.
G. Ricordi & C. - Piazza Carolini, 19 a 22.
PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo Pal. Francavilla.
PARMA.
P. Bassetti & C. - Via A. Mazza, 13.
REGGIO EMILIA.
Ditta Enrico Spallanzani. - Via E. De Amicis.
ROMA.
G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.
TRIESTE.
Casa musicale Ditta Fabbri & C. - Via Carducci.
— Tedeschi & Obersnu - Corso Vitt. Eman., 26.
— Tribel Ario succ. a C. Schmidl & C.
VARESE.
Ditta Giuseppe Riccardi. - Corso Roma, 21.

Scuole di Musica.

- NAPOLI.
Liceo musicale (anno XXIV): diretto dai Maestri E. Marclano, S. Cesi. - Gall. Umb. 1, 50.
TRIESTE.
Conservatorio di musica G. Tartini. Dirett. Maestro Cav. Filippo Manara. - Via Carducci, 24.



EDIZIONI RICORDI

Temporaneamente il prezzo di vendita è aumentato del 100 per 100 per tutte le categorie

CANTO

Musica vocale da camera
con accompagnamento di Pianoforte

- FINZI (A.) (118747). *Serenata: Stelle a notte serena!* Poesia di H. W. Longfellow. Ms. o Br. (con unità Parte di Canto solo). (Testo inglese e italiano). Fr. 3.
- MIGNONE (E.) (118223). *Le novelle del Nonno*. Parole di P. Santarone. Ms. o Br. (*Repertorio Fougere*). Fr. 2.
- RESPIGHI (O.) (118784 a 88). *Quattro liriche* su parole di Poeti armeni. Ms. o Br.: I. No, non è morto il figlio tuo. Fr. 2. — II. La mamma è come il pane caldo. Fr. 2. — III. Io sono la Madre, per sempre è partito. Fr. 2,50. — IV. Mattino di luce, sole di giustizia. Fr. 3. — Le quattro Liriche unite. Fr. 7. (Testo italiano, francese, inglese e tedesco).

Opere teatrali

- ALFANO (F.). *LA LEGGENDA DI SARUNTALA*. Opera completa. In-8.° (a) Fr. 20.
- LUALDI (A.). *LA FOLIA DEL RE*. Opera completa. In-8.° (a) Fr. 20.

PIANOFORTE

Composizioni originali e Trascrizioni

- ALALEONA (D.) (118724 a 28-118800). *La Città fiorita*. Cinque «Improvvisazioni»: I. Rosa bianca. Fr. 2,50. — II. Crisantemo. Fr. 2. — III. Biancospino. Fr. 2,50. — IV. Lillium. Fr. 2. — V. Camelia. Fr. 3. — I cinque Pezzi uniti. Fr. 8.
- POZZOLI (E.) (E. R. 308). *Pagine minuscole*. 12 Bozzetti. (a) Fr. 3.
- RANDEGGER (A.) (118198). *IL RAONO AZZURRO*. Opera. Atto I. Sornelli d'Estella per Pianoforte solo (con parole). (*Repertorio Fougere*). Fr. 1,50.

Danze

- LYNDE (L. L.) (R. 591). *Serenity*. Valse Boston bésitation. Fr. 1,50.
- RIGNONE (E.) (118224). *Primavera*. Fox trot, con parole di P. Santarone. (*Repertorio Fougere*). Fr. 2.
- RICCIARDI (V.) (118790). *La Coquette*. Danse nouvelle, con annessa Teoria per la danza. Fr. 2.

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

- CORELLI (A.) (E. R. 234). *II° Concerto Grosso* per Archi. Op. VI. Riduzione di A. Tonl. (a). Fr. 3.
- (E. R. 236). *VIII° Concerto Grosso* per Archi. Op. VI, fatto per la notte di Natale. Riduzione di A. Tonl. (a) Fr. 3.

VIOLINO E PIANOFORTE

MENDELSSOHN-BARTHOLDY (F.) (E. R. 179). *Concerto*. Op. 64. Edizione riveduta da Teresina Tux. (a) Fr. 3.

La professoressa Tux ha fatto una revisione minuziosa del celebre *Concerto*, corredandola dei segni del portamento e di un'appropriata ditiatura che ne facilitano l'esecuzione.

VIOLA

CAMPAGNOLI (B.) (E. R. 114). *41 Capricci*. Op. 22. Edizione riveduta da A. Consolini. (a) Fr. 3.

ARCHI

CORELLI (A.) (E. R. 233). *II° Concerto Grosso*. Op. VI, con le arcate, i segni vari d'esecuzione e il basso continuo elaborato per Pianoforte da A. Tonl. (Partitura e Parti staccate). (a) Fr. 6.

— (E. R. 235). *VIII° Concerto Grosso*. Op. VI, fatto per la notte di Natale, con le arcate, i segni vari d'esecuzione e il basso continuo elaborato per Organó da A. Tonl. (Partitura e Parti staccate). (a) Fr. 7.

PICCOLA ORCHESTRA

con Pianoforte conduttore

SALLUSTIO (G.) (118745). *Frise*. Fox trot. (a) Fr. 3.

MUSICA VOCALE DA CAMERA
con accompagnamento di Pianoforte

GIULIA RECLI.

SETTE BOZZETTI POPOLARI (Ms. o Br.).
(118898 a 603).

1. *Ninna-nanna* (dal Boemo) Fr. 4,—
2. *Nenia popolare*. Poesia popolare viterbese » 4,—
3. *Faglia materna*. Poesia popolare siciliana d'Alcamo » 4,—
4. *Canto di stornellatrice*. Poesia popolare senese » 3,—
5. *La culla*. Poesia popolare siciliana di Salaparuta » 3,—
6. *Cardellina*. Parole popolari della Corsica » 4,—

118890 - *Invocazione: Iddio folle del vento*.
Parole di Lia Carme. (Ms. o Br.). » 4,—

EDIZIONI RICORDI

ALTRE EDIZIONI

PIANOFORTE A DUE MANI
Metodi, Studi, Composizioni originali,
Danze, ecc

- BAINES (W.). *Silverpoint*. Four Pieces. 2/6. - *Coloured Leaves*. Four Pieces. (Elkin & Co. Ltd., London).
- BAINES (W.). *Coloured Leaves*. Four Pieces. (Augener Ltd., London).
- BRIAN (H.). *Four Miniatures*. (Augener Ltd., London).
- BURROWS (B.). *12 Studies in Style & Expression*. (Augener Ltd., London).
- BUTLER (L.). *Song of a Briton*. S. 2/6. (Augener Ltd., London).
- BUTTI (P. A.). *Hermosa*. Fox-trot. Fr. 3. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- CABELLA (E.). *Valse tendre*. Fr. 2. — *Scherzo*. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- CARSE (A.). *Independence Studies*. Book I. (Augener Ltd., London).
- CODA (CH.). *Times!... Box' trot*. Fr. 3. — *Bimba mia!... Sérénade Florentine*. Fr. 2. (P. Decourcelle, Nice).
- DELAGE (M.). *Schumann*. Fr. 3,50. (A. Durand & Fils, Paris).
- D'OLLONE (C.). *Suite Orientale*. Fr. 10. (M. Senart, Paris).
- FABOZZI (G.). *Studio*. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- FERRARI (G.). *Intermezzo lirico*. S. 2/6. (Augener Ltd., London).
- FFRENCH (A.). *C'è l'alt les roses*. Valse. S. 2/6. (Swan & Co., London).
- GALLETTI (C.). *Rondò*. L. 5. (Tipografia industriale, S. Maria degli Angeli).
- GILLET (E.). *Célebre mélodie*. Fr. 2,50. (P. Decourcelle, Nice).
- JERVINS-READ. *Little Preludes*. S. 2/6. (Elkin & Co. Ltd., London).
- KOECHLIN (CH.). *Dix petites pièces faciles*. Fr. 5. (M. Senart, Paris).
- KRAUS (E.). *Miniature*. Quattro piccole composizioni. L. 3. — *Natale*. Cinque Pezzetti. L. 3. (G. Zanibon, Padova).
- LEBLANC (N.). *Marie-José*. Gavotte. Fr. 3. (P. Decourcelle, Nice).
- MALPIERO (G. F.). *A Claudio Debussy*. Fr. 2,25. — *Omaggi*. Fr. 4,50. (J. & W. Chester Ltd., London).
- PAGANINI-LISZT. *Studi IV e V dei Capricci* per Violino, trascritti in forma di grandi studi. Fr. 2. (C. Schmidt, Trieste).
- PICKART (P.). *Divertissement monténégrin*. Fr. 3. (P. Decourcelle, Nice).
- PICQUET (G.). *Mixols fripon*. Intermezzo Valse. Fr. 3,50. — *Le Joli Dimanche*. Petite fantasia. Fr. 3,50. — *Premier chagrin d'amour*. Mélodie. Fr. 3,50. (S. Bornemann, Paris).
- *Hasta siempre*. Valse. Fr. 2. — *Une caresse*. Intermezzo valse. Fr. 3. — *Da bout des doigts*. Valse caprice. Fr. 3. (P. Decourcelle, Nice).
- POULA. *Il signore di Nan-Kin*. Canttonetta cinese (con parole). Fox-trotata. L. 4. — *Detras de la pandetta*. One-step. L. 4. (Il Teatro Contemporaneo, Torino).
- MALLIA-PULVIRENTI (J.). *Impressione sinfonica*. Trascrizione dell'A. L. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- RANZATO (V.). *Due Danze russe*: N. 1. *In do magg.* Fr. 0,75; N. 2. *In do min.* Fr. 1,50. — *Due Pezzi lirici*: N. 1. *Ultime luci del giorno*. Fr. 1,25; N. 2. *Humoresque*. Fr. 1,50. — *Nella mia navicella*. Valse barcarola. Fr. 2. — *Mattinata allegra*. Fr. 1,25. (C. Schmidt, Trieste).

- ROGER-DUCASSE. *Chant de l'aube*. Fr. 2,50. (A. Durand & Fils, Paris).
- SAINT-SAENS (C.). *Feuille d'Album*. Fr. 2. (A. Durand & Fils, Paris).
- SCOTT (C.). *Inclination à la danse*. S. 2/6. (Elkin & Co. Ltd., London).
- SPAGNUOLO (O.). *Piccoli passi*. Fox-trot. Fr. 5. (F. Bongiovanni, Bologna).
- SYDNEY (R.). *The Meadow Side*. S. 2/6. (Augener Ltd., London).
- TELLAM (H.). *Bonjour, ma chère!* Fr. 3. (P. Decourcelle, Nice).
- ULIVIERI (G.). *Allegro giocoso*. Fr. 1,50. (F. Bongiovanni, Bologna).
- VAN DE WALL (C.). *Rhapsodie javanaise*. Fr. 4. (P. Decourcelle, Nice).
- VINCENT (CH.). *Three Dance rhythms: A jig; In waltz time; A Dainty Gavotte*. Each. S. /9. (Augener Ltd., London).
- YGOUW (O.). *Trois Etudes*. Fr. 3. (M. Senart, Paris).

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

CASELLA (A.). *Papaveretti*. Fr. 7,50. (J. & W. Chester Ltd., London).

GRAZIANI-WALTER (CH.). *Galop*. Fr. 2,50. (C. Schmidt, Trieste).

VIOLINO E PIANOFORTE

BAYNON (A.). *Serenade*. S. 2/6. (Augener Ltd., London).

BAYNES (S.). *Mystery*. Valse orientale. S. 2/6. (Swan & Co., London).

ZSOLT (N.). *Autumn Leaves*. S. 2/6. (Augener Ltd., London).

JOSIE MALLIA PULVIRENTI

Impressione Sinfonica
PER ORCHESTRA

Partitura d'Orchestra Fr. 40,—
Trascrizione dell'A. per Pianoforte. » 10,—

LIRICHE:

Sensazione d'Aprile

Parole di Ugo Ghiron » 5,—

Ritmi del cuore

Parole di P. Scoppetta » 3,—

Viole

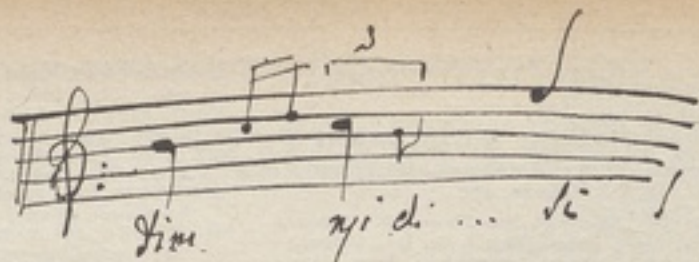
Parole di A. S. Novaro » 5,—

(Aumento compreso)

A. & G. CARISCH & C. — EDITORI
MILANO (18) Via Lazzaretto, 3

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Gerente: GALLI RODOLFO.

Tipografia E. Zerbini - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235



*Si... ni di... di... è il
profumo spiritato!
Vi. di. Emma*



COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE DI CYRIL SCOTT

Asphodel L. 5,—	Sphinx » 5,—	Two Alpine Sketches » 5,—
Ballad » 7,50	Summerland:	Valse caprice » 5,—
Danse nègre » 5,—	(Playtime - A song from the East - Evening - Idyll - Fairy Folk » 9,—	Vesperale » 5,—
Impromptu » 6,—	Three Pastorals:	Water-Wagtail (Bergeronnette) » 5,—
Lotus land » 5,—	(Allegretto - Con delicatezza - Pensoso) . . » 5,—	Inclination à la Danse » 5,—
Scherzo » 7,50		Moods » 7,—
Soirée japonaise . . » 5,—		

(Nel prezzo è compreso l'aumento).

IN VENDITA PRESSO: G. RICORDI & C.

MILANO: Via Berchet, 2 ROMA: Corso Umberto, 260

NAPOLI: Piazza Carolina, 19 a 22

PALERMO: Via R. Settimo, Pal. Francavilla

Società Anonima

Cartiera Valvassori Valle di Lanzo

Capitale versato: L. 7.500.000

LAVORAZIONE carte a Macchina —
Bianche e Colorate da scrivere, da
Stampa, da Registri, per Musica, fine,
mezzo fine ed ordinarie, da Impacco,
da Giornali, di puro straccio per do-
cumenti, ecc.; Filigranate finissime;
Carte assorbenti per Copertine.

CARTONCINI bianchi e colorati per
tutti gli usi; Bristol sopraffini.

CARTOTECNICA: carte da lettere in
genere; carte e quaderni da scuola.

SPECIALITÀ: tipi fini da stampa; da
edizioni e carte per la cromo.

Cartiera in Germagnano

SEDE: Via Arsenale, 19 — TORINO

Fabbrica propria di pasta meccanica
a GERMAGNANO (Torino)

RAPPRESENTANZE:

Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna
Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.



PUBBLICAZIONE MENSILE—C. C. CON LA POSTA 77

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
CULTURA MUSICALE



ANNO IV. NUMERO IV. APRILE MCMXXII

Fabbrica Italiana Pianoforti

PIANOFORTI VERTICALI
ED ORIZZONTALI
AUTOPIANI PNEUMATICI
ED ELETTRICI

Sede e Direzione in TORINO
VIA MORETTA, 53

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA:

RICORDI & FINZI

MILANO - ROMA - TORINO
NAPOLI - GENOVA - NOVARA - CAGLIARI

Ricordi & Finzi

Via Palazzo Marino N. 3 - Milano

PIANOFORTI a coda e verticali, nuovissimi, di Erard, Pleyel, Gaveau, di Parigi, Steinway di New-York, e della « Fabbrica Italiana Pianoforti » di Torino.

PIANOFORTI d'occasione, — di tutte le grandi marche, garantiti autentici, — in nero, mogano, palissandro acero, ecc.

AUTOPIANI e Pianole, a 65 e 88 note, garantiti nuovi.

ABBONAMENTI alla lettura dei rulli da 65 note.

SOCIETÀ ANONIMA

Stabilimenti Musicali Riuniti

BOTTALI-ROTH-PELITTI

Stabilimento e Amministr.^{re} - MILANO - Viale Lombardia, N. 108



STRUMENTI MUSICALI

Massime
Onorificenze
alle Esposizioni
Nazionali
ed Estere



Esportazione
in
tutto
il
Mondo

IN

OTTONE - LEGNO - CORDA
PERCUSSIONE

VIOLINI ARTISTICI Δ SCUOLA CREMONESE

CATALOGHI A RICHIESTA

I nostri modelli di violini si trovano esposti a MILANO presso il negozio
G. RICORDI & C. - Via Berchet, 2 (angolo S. Raffaele)

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO:

ITALIA: L. 1,00
ESTERO: Fr. 1,40

MILANO

VIA BERGHET, 2

ABBONAMENTI:

ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5,50
ESTERO: anno Fr. 14 sem. Fr. 7,50

SOMMARIO

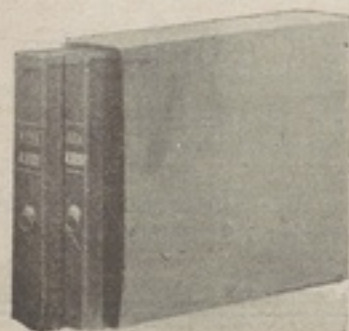
G. RADICIOTTI. — Ancora intorno al testo della «Carità» di Rossini	Pag. 103	me rappresentazioni. — Milano, ecc. — <i>Concerti</i>	Pag. 118
F. BOGHEN. — Bernardo Pasquini	» 105	RECENSIONI: La critica su <i>La Figlia del Re</i> di A. Lualdi. — Musica vocale e strumentale da camera. — Musica per Organo. — Musica Sinfonica. — Musica per Banda	» 125
PAN. — Per i Concerti Guarnieri. — Una delusione	» 108	IN TUTTI I TONI. — Concorsi. — Notizie. — Varietà	» 129
LE PUNTE DELLA LIRA (Puck)	» 109	BIBLIOGRAFIA. — Edizioni Ricordi. — Altre edizioni	» 131
RIVISTE DELLE RIVISTE: L'«Amen» della Hofkirche di Dresda. — Intervista con un compositore bolscevico. — Italia. — Estero	» 110		
VITA MUSICALE: Teatri: Le pri-			

BRANO MUSICALE:

M. COLOGNI: *Ave Maria Intima*:
sopra una piccola Melodia per Pianoforte

OPERE COMPLETE IN DISCHI "GRAMMOFONO" (ORIGINALI)

Udite una di queste nostre opere, di sera in raccolta brigata d'amici. Senza gli incomodi del teatro, godrete ottima musica; la serata volerà e sarà per voi fonte di soddisfazione musicale e mondana. — Riflettete quali e quante ore potrete darvi in campagna, quando il tempo è piovoso e lunghe le serate. — Nelle Colonie, ove al sera spesso è interminabile, spostati al fresco dall'eccessivo calore qualche volta tristi, preoccupati; l'ascoltare un atto, un'opera, è godere non solo la musica, ma pensare, quasi rivedere la patria lontana, coi suoi ricordi or sereni, or tristi, ma pur sempre cari. — Queste opere tutte italiane, meno il Faust, sono specialità del "Grammofono", che non lesinò per la loro riuscita. Non sono raffazzonate; gli artisti di fama scritturati per l'intera opera la cantano come a teatro, dal primo all'ultimo atto. Riflettete che costi oggi il teatro; e giudicate voi che significhi l'averne un'opera a disposizione in casa per qualsiasi evenienza mondana.



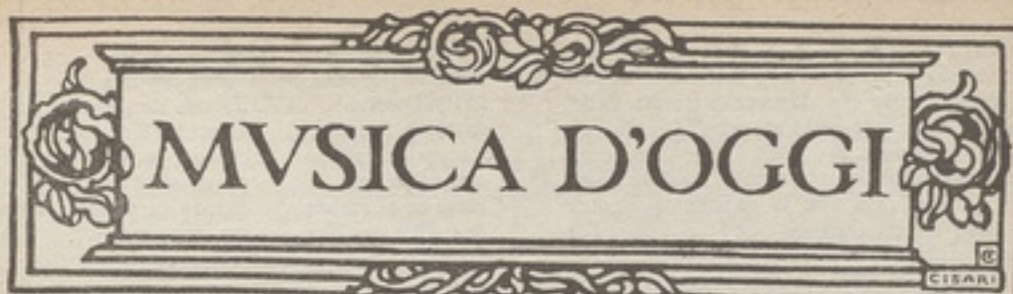
Aida	20 dischi doppi	L. 696
Andrea Chénier	17 dischi doppi	L. 610
Barbiere di Siviglia	17 dischi doppi	L. 581
Bohème (Puccini)	15 dischi doppi	L. 505
Cavalleria Rusticana	10 dischi doppi	L. 329
Faust	20 dischi doppi	L. 738
Pagliacci	10 dischi doppi	L. 342
Rigoletto	17 dischi doppi	L. 516
Tosca (2.a Edizione)	16 dischi doppi	L. 528
Traviata	15 dischi doppi	L. 493

In vendita in tutto il Regno e Colonie presso i più accreditati negozianti di macchine parlanti e presso la

SOCIETÀ NAZIONALE DEL "GRAMMOFONO"

Milano, Galleria Vitt. Em., 39
Roma, Via Tritone, 89

Gratis ricchi Cataloghi di supplemento e dischi



Ancora intorno al testo della «Carità», di G. Rossini

In uno dei passati numeri di questa rivista l'amico Bonaventura girò a me la questione del testo della *Carità* del Rossini. Rispondo all'appello.

Poesia e musica dei tre cori rossiniani hanno una storia da nessun biografo narrata esattamente.

Il maestro Vincenzo Gabussi avendo scovato, non so dove, i manoscritti di due cori, che il Pesarese aveva composti nella sua adolescenza (e non nel 1819, come alcuni affermano) per l'*Edipo a Colono*, tradotto in italiano da uno dei suoi protettori bolognesi, il cav. Giambattista Giusti (che nel 1815 gli aveva scritto la poesia per l'*Inno dell'Indipendenza*), li offerse all'editore parigino Eugenio Troupenas, sempre in traccia di qualche nuova composizione rossiniana da pubblicare. Senonchè, il possesso di un manoscritto non conferendo il diritto di darlo alle stampe, il famoso editore, che non voleva incorrere nell'errore commesso dal collega Aulagnier a proposito dello *Stabat*, andò, nella primavera del 1844, a Bologna per chiedere al Rossini che cosa poteva fare di quella musica.

«Tenerla nel vostro cassetto e non mostrarla a nessuno». Ecco la risposta che ne ebbe; risposta, che, naturalmente, non soddisfece punto il Troupenas. Però, dopo una lunga disputa col Maestro, il quale sosteneva che quella robetta, buttata giù nei suoi primi anni, non doveva darsi alla luce, l'editore riuscì a spuntarla, provando *matematicamente* (1), ch'egli non poteva fare altrimenti.

«Ebbene!» — disse alla fine il Maestro — dal momento che voi credete di poterne trarre qualche profitto, stampate i due pezzi; ma sarà un'impresa sballata la vostra, perchè son troppe scadenti».

«E allora — prontamente soggiunse l'editore — perchè non me ne date un altro migliore, che serva loro di passaporto?».

(1) Il Troupenas era profondo nella scienza del calcolo e continuamente occupato alla ricerca di una teoria matematica della musica.

E qui una nuova discussione ed una nuova dimostrazione *matematica* del Troupenas, per provare che il Maestro non poteva rifiutargli questo favore. Vi son certi argomenti, ai quali non è possibile resistere. Eppoi, come non cedere alle insistenze di uno, che si è mosso appositamente da Parigi ed ha fatto 1350 chilometri per venire a chiedere otto o dieci pagine di musica?

Così il Rossini acconsentì anche a questo, e, non volendo privare il Gabussi del guadagno che si era ripromesso di trarre dai manoscritti rinvenuti, cedette a lui i diritti di autore, derivanti da quella pubblicazione.

In considerazione della natura dei due antichi pezzi, avendo l'editore ideato di farne due cori religiosi, il Rossini doveva dare anche al terzo il medesimo carattere. Intanto, in attesa del testo definitivo da applicarsi a ciascuno, il Troupenas fece avere al Maestro, perchè gli servisse di traccia poetica, o *monstre*, come dicono i Francesi, per la nuova composizione, una preghiera a Maria Vergine, in sgangherati versi italiani d'ignoto autore, ch'egli stesso aveva musicati.

Pochi sapranno che il famoso editore delle opere del Rossini e dell'Auber era anche compositore a tempo perduto, o meglio, aveva la velleità d'esserlo. A tale proposito, narrava il Rossini al suo intimo amico Edmondo Michotte (2) che, quando il Troupenas si recò a Bologna per l'affare dei cori, gli chiese un giorno che bisognava fare per trovare idee. Il Pesarese, sempre pronto allo scherzo, rispose che bastava andare ogni mattina a passeggio all'aria aperta, contemplando il bel cielo azzurro d'Italia. L'editore mise coscienza-

(2) Il musicista belga E. Michotte, da cui tanto e così prezioso materiale mi fu fornito per la vita del Rossini che sto ultimando, fu a Parigi il fido compagno degli ultimi anni del grande Maestro. Morì ottuagenario a Lovanio, il 31 agosto del 1914, in un sotterraneo del seminario Leone XIII, dove, infermo, era stato trasportato, mentre il suo palazzo era divorato dall'incendio provocato dalle granate tedesche.

mente il consiglio in pratica; ma, ogni volta che rincasava per il pranzo, confessava in tono compassionevole che non aveva trovato nulla; e se ne tornò sfiduciato a Parigi. Giunto però a Melun, scrisse al Rossini per informarlo che finalmente aveva sentito qualche cosa, che gli sembrava che la sua immaginazione si fosse spontaneamente aperta e credeva di aver trovata una melodia.

Quando, nel 1896, furono messe in vendita all'Hotel Drouet certe cianfrusaglie appartenute a questo editore, il maestro Veckerlin, bibliotecario del Conservatorio parigino, comprò, tra le altre carte, un manoscritto, contenente una serie di tentativi fatti dal Troupenas per mettere in musica la detta preghiera a Maria e, finalmente, il pezzo completo (3). Sarà stata questa la melodia da lui trovata in viaggio da Bologna a Parigi? Quel che è certo è che il testo della composizione è precisamente quello citato dal Bonaventura nel suo articolo:

"*Maria dolcissima, O Santa Vergine,
madre d'amor; chi, se non tu,
fido refugio possiede l'anima
dell'uman cor; del mio Gesù?*" ecc.

Ricevuta questa poesia, il Rossini la musicò durante l'estate del medesimo anno 1844, nella villa Corneti, presso Bologna, presa in affitto per quella stagione, e ne spedì all'editore una copia, scrivendovi in fine: «*Gioachino Rossini à son ami Troupenas. - Bologne, ce 22 Juin 1844.*»

Questa copia si trova nella biblioteca del Conservatorio di Parigi; l'autografo, segnalato dal Bonaventura e che si conserva nella biblioteca dell'Istituto Musicale di Firenze, dev'essere, dunque, l'originale, rimasto in mano dell'autore e da lui, otto anni dopo, dato in dono al maestro Manetti.

Venuto in possesso anche del terzo coro, il Troupenas, per dare alle tre composizioni almeno una certa omogeneità di contenuto poetico, pensò di adattarvi tre poesie inneggianti alle virtù teologali: *Fede, Speranza e Carità*, che fece appositamente scrivere da tre buoni verseggiatori francesi: Prospero Goubaux gli fornì la prima, Ippolito Lucas la seconda, la terza Luisa Colet, notissima non meno per la bellezza che per i suoi meriti letterari. Ella esaltò la *Charité* con i seguenti versi:

"*Force de l'âme, Tu nous rends frères,
o Charité, et dans nos misères
la voix enflamme toujours ton bras
l'humanité. soutient nos pas.*

(3) Weckerlin (Th.), *Nouveaux musiciens*, Paris, 1899; pag. 101.

*Par ta présence
Dieu se fait voir;
à l'indigence
tu rends l'espoir;
Le coeur qu'inonde
ton noble feu
porte en ce monde
le souffle de Dieu.*

*Lorsque la terre
suivra tes lois,
les cris de guerre
mourront à ta voix;
L'orgueil, la haine,
en ce saint jour,
auront pour chaîne
ton pur amour."*

E' questo il testo, col quale, in origine, fu pubblicata a Parigi la *Carità*, insieme con la *Fede* e la *Speranza*, dal Troupenas nel novembre del 1844.

Subito dopo, la Casa Ricordi, che aveva acquistata la privativa e proprietà della pubblicazione in Italia, ne mise in vendita un'edizione con testo tradotto in italiano da Geremia Vitali, che è quella tuttora in commercio.

Ecco la genesi dei tre famosi cori. Quando e dove per la prima volta furono eseguiti in Francia ed in Italia, è stato detto dal Bonaventura. Quanto all'accoglienza fatta loro dal pubblico, dirò che, come già allo *Stabat*, ad essi non mancarono né lodi esagerate, né immeritati dileggi.

Mentre l'Adam trovò che anche *La Fede* e *La Speranza* «*pourraient être un titre de gloire très satisfaisant pour une renommée moins colossale*», il Berlioz si fece beffe di tutte e tre le composizioni col seguente epigramma:

«*Si Foi ne transporterait pas des montagnes;
son Espérance a déçu la nôtre, et quant à la
Charité, qu'il nous a faite, elle ne le ruinera pas.*»

In verità, né i due primi cori son degni della lode dell'Adam, né il terzo merita il disprezzo del Berlioz: quelli son morti appena nati; questo è ancor vivo e vegeto. La *Carità* deve la sua longevità principalmente alla fresca ispirazione del motivo iniziale, un canto largo, sentito e di un'affascinante vaghezza. Alla ripresa (felicissima, nella sua grande semplicità) della frase, vi si accompagna una serie di dissonanze in seconda, prodotte da un intreccio di parti, di bellissimo effetto.

Il Berlioz, ammiratore del complicato e del ricercato, non si mostrò sempre capace di comprendere le manifestazioni d'arte semplici e spontanee. Al suo giudizio su la *Carità* del Rossini si potrebbe passar sopra; in fondo, non si tratta proprio di un insigne capolavoro. Ma che dire di quelli su lo *Stabat* pergolesiano, che definì un incubo (cauchemar), e su le opere del Palestrina, che chiamò *prive di genio*? (4).

Tivoli, 7 del 1922.

GIUSEPPE RADICIOTTI.

(4) *Mémoires*, I, 234-36.

Bernardo Pasquini⁽¹⁾

Quando, nella prima metà del 600, le opere di Girolamo Frescobaldi cominciavano ad essere diffuse mercè le loro prime edizioni, e la fama del suo genio volava recandone il nome per tutta Europa, gli ammiratori, i cultori e gli imitatori della sua grande arte si moltiplicarono portando una influenza notevolissima nello stile della produzione musicale dell'epoca. Pochi furono allora i musicisti che, dotati di forte e originale individualità poterono esimersi da questa influenza. Fra questi si deve annoverare Bernardo Pasquini nato a Massa di Valdinievole nel 1637.

Non è mio scopo di parlare qui della vita di Bernardo Pasquini, della sua arte di esecutore all'organo e al cembalo, della sua carriera, dei suoi successi, i quali debbono essere stati notevolissimi, se gli valsero il nome di principe degli organisti e gli procurarono il posto di direttore dei concerti che la Regina Caterina di Svezia dava nel suo palazzo, tra i quali restò memorando quello eseguito per festeggiare l'assunzione di Giacomo II al trono d'Inghilterra e che fu diretto eccezionalmente da Arcangelo Corelli, sedendo il Pasquini al clavicembalo ed avendone egli composta la musica. Dovette certo alla sua fama l'offerta fattagli dal cardinale Flavio Chigi di condurlo seco a Parigi ove suonò alla presenza di Luigi XIV che gli fece splendidi doni. Fu allievo del Vittori e di Antonio Cesti e fu maestro a Durante, a Gasparini, e forse, anche, a Domenico Scarlatti, per il clavicembalo, e ad Azzolino della Ciaia. Ma non della sua vita, ripeto, intendo parlare, bensì delle sue opere ed in special modo di quelle che si riferiscono al clavicembalo per il quale il nostro A. aveva una grande predilezione. Possediamo di queste parecchi volumi contenenti fra l'altro, Capricci, Variazioni, Canzoni francesi, Ricercari, Fughe, Correnti, Toccate, Bergamasche, Sarabande, Tastate, Partite diverse, la celebre Toccata con lo scherzo del cacciò, Alemande, Arle, un volume di Versetti ecc. Tutte queste composizioni sono completamente realizzate e danno chiaramente prova della originalità del loro autore; il quale in luogo di attenersi alla potente ed espressiva polifonia di Frescobaldi si attenne, nelle sue opere, ad una spontaneità, ad una gentilezza e ad un brio tutti suoi, che se pure trovano

riscontro, ma in minor grado, in altri autori dell'epoca, non risultarono mai così spontanee come in lui. A Pasquini sono anche dovute le Toccate per organo esistenti nel British Museum. Larghissima la sua produzione vocale: basti citare brevemente che nella sola Biblioteca Estense di Modena esistono ben 17 volumi di sue Opere e Cantate; mentre nei soli codici vaticani si contano a molte decine le Arie ed Ariette sopra un basso numerato o continuo. A nuova dimostrazione del talento originale e brillante del nostro autore sta anche il fatto che nella sua produzione non si trova, che io mi sappia, musica chiesastica (all'infuori di due Mottetti che non sono polifonici ma monodici) né Madrigali a più voci, che pure appartenevano al genere nel quale più comunemente si esprimevano sentimenti profani in quell'epoca (2). Siamo in un momento di evoluzione dell'arte musicale. Mentre il valore della polifonia, resa dalla diversità di ritmi varia e facilmente plasmabile (lo stesso Frescobaldi che era genio eminentemente strumentale compose anche 21 Madrigali), non poteva essere misconosciuto, il Madrigale, che ne era la espressione più popolare, cedeva il campo al canto monodico quando nella stessa composizione si volle dare il predominio ad una sola voce. Poco dopo il cantare a solo o con accompagnamento di uno o più strumenti, divenne di moda nell'ambiente colto, forse imposto dal gusto del popolo, mentre a Firenze era già sorta quella

(2) Della musica chiesastica alla quale accenna il critico G. A. Biaggi in un suo scritto sul Pasquini, apparso nella *Nazione* del 29 ottobre 1892, vigilia delle onoranze che Massa Cozzile decretò al B. Pasquini medesimo, non ho potuto trovare tracce malgrado le più minuziose ricerche. Il Biaggi asserisce che «*con la scorta e con le analisi tecniche dell'abate Baisi, nel 1841, abbiamo letto parecchie opere religiose del Pasquini, e, non che altro, rimanemmo meravigliati. Di quelle opere sono doti costanti: la fedele interpretazione del testo, la convenienza dello stile, l'obbedienza alle prescrizioni liturgiche. E con questo, un lavoro continuo e svariatissimo di contrappunto per ogni rispetto esemplare; come quello che informava ai principii del Palestrina, ed essendo perciò essenzialmente vocale, acconcente pure alle sane conquiste fatte dall'arte nel corso di un secolo, con una spontaneità, un gusto, una castigatezza di modi e di effetti, ugualmente mirabili*». Ed ancora che «*egli spese una gran parte della sua vita a spartire (come allora si diceva) e a mettere in partitura (sic) le composizioni del Palestrina; e finì, direbbero, per farsene sangue*». Con qual fervore e con qual fede egli amendesse a quel lavoro al più facilmente desumere da ciò, che scrisse in un volume di quelle partiture, posseduto poi dall'abate Baisi: «*Quello che pretenderà di essere maestro di musica, come anche organista, e non gusterà il nettare, e non beverà del latte di queste divine composizioni del Palestrina, senza dubbio, che sarà sempre un poverello. Sentimento di Bernardo Pasquini, povero ignorante*».

(1) Dalla interessante conferenza che il maestro Felice Boghen ha tenuto all'ultimo Congresso musicale di Parigi.

Camerata che appunto, in luogo di adottare la polifonia, le imitazioni, i passaggi, i melismi, trovò nel canto ad una sola voce con accompagnamento, la più diretta espressione dei sentimenti umani. Anche in musica come in pittura il sentimento dominò sulla purezza plastica dei classici. E' evidente che se l'interesse musicale e psicologico è riunito in una sola parte, le altre perdono la loro ragione di essere, dal punto di vista contrappuntistico; ed ecco il fiorire di Arie, di Ariette e Canzoni nel '600 e nel '700. Le Arie di Pasquini si trovano nell'aiuola migliore di questa fioritura monodica, che fu di poi inquinata dagli abbellimenti dovuti al desiderio degli esecutori di far brillare la loro abilità tecnica. La pura ebbrezza di cantare nel dolce stil novo trova in Pasquini uno dei sacerdoti più sinceri sebbene tra i meno conosciuti. Nelle sue Arie la perfetta relazione fra parola e musica e la semplicità dei mezzi dei quali egli si serve per la espressione dei vari sentimenti umani, o ispirati dalla natura, è veramente ammirevole. Anche nei recitativi, che a volte precedono queste Arie, egli ha raggiunta una potenza non comune, tale da poter sostenere il confronto con i migliori esempi del genere; e il basso numerato che lo sostiene, contribuisce a farne dei veri modelli eseguibili anche ai giorni nostri con grande diletto. (V. Torchi).

Sarebbe interessante lo studiare dal punto di vista psicologico alcune di queste Arie; ma io debbo occuparmi più particolarmente della musica strumentale del Pasquini, come quella che lo fa assurgere al livello di entità geniale e che lo fa degno di esser tolto dall'ingiusto oblio, come io ho fatto, nel convincimento che solo i geni sanno e possono far progredire le arti.

Fra questa musica strumentale pasquiniana, una importanza massima spetta alle Sonate per due cembali. L'importanza di tali Sonate deriva dal fatto di costituire esse il primo esempio di composizioni di questo genere, precedenti di molto i Concerti di Sebastiano Bach per più cembali; e anche da una loro particolarità tecnica: mentre il basso numerato e continuo fu sempre posto quale accompagnamento ad una voce o ad uno strumento, qui è rimasto solo indizio delle composizioni che ad esso si riferivano.

La realizzazione estemporanea del basso numerato è anche una nuova dimostrazione dell'indirizzo che si dava agli studi musicali dal punto di vista della educazione del senso interpretativo, della facoltà di comprendere ed

esprimere il senso recondito delle composizioni, di intuire ciò che nella musica non è scritto: indirizzo che ha seguito Bach, il quale pure realizzando completamente le sue opere, non vi ha poste indicazioni interpretative quali si usano forse soverchiamente anche ai giorni nostri, nei quali qualche volta l'insegnamento della musica ha per base piuttosto la parte tecnica che l'artistica, con grande danno degli studi dal punto di vista dello sviluppo delle facoltà interpretative e psichiche, pur così necessarie ad una buona esecuzione.

La prima Sonata a due cembali di Bernardo Pasquini porta la data 1704; fu scritta dunque sei anni prima che la morte togliesse all'arte la preziosa vita del suo autore.

Che io mi sappia, sono questi del Pasquini da annoverarsi fra i più belli bassi continui di composizioni puramente strumentali di un'epoca nella quale le risorse dell'armonia erano ben limitate, onde tanto più sono ammirevoli la loro varietà e il loro valore artistico. Soltanto più tardi la tecnica clavicembalistica soffocò la pura ispirazione. I prodromi dell'arte di Bach noi li troviamo in quella dei grandi clavicembalisti compositori che lo hanno preceduto e gli furono molto più diretti maestri di quanto generalmente si creda. Nella realizzazione dei bassi continui delle Sonate di Bernardo Pasquini noi troviamo queste affinità, come le troviamo nelle opere completamente realizzate di Girolamo Frescobaldi.

Esaminiamo la Sonata V. Essa può essere suddivisa nelle sue grandi linee in più parti, le quali a loro volta sono costituite di singoli pezzi. Si possono raggruppare i vari numeri per tonalità e in questo caso abbiamo: i primi tre in si minore, i tre seguenti in re minore, con la Fuga in sol minore; poi ancora tre in fa maggiore e finalmente gli ultimi tre in mi minore. Fra numero e numero si trova la parola segue e dopo i primi tre numeri la indicazione fine, ma segue un basso continuo sopra una sol rigo fino alla Sonata seguente. Che questo basso si dovesse intendere realizzabile a due cembali lo prova oltre che la sua stessa composizione a risposte, quasi cori battenti, il fatto che in una delle seguenti Sonate si trova scritto: « Si può fare a due cembali ». Costituiva ogni singolo raggruppamento una composizione a sé? E' probabile: ma, dato che il sistema di scrivere ora su due righe, ora sopra uno, è mantenuto anche in altre composizioni dello stesso libro e che il numero progressivo di esse Sonate non viene indicato se non dopo lo svolgimento di questo basso continuo, scritto sopra un sol rigo, credo

si debba realizzarlo completamente, parendomi arbitrario il togliere all'insieme della composizione una parte di così grande interesse storico e artistico. Certamente, all'epoca dell'autore, per Sonata non si poteva intendere che un insieme di poche parti collegate dal senso tonale, ma mi sembra più interessante la realizzazione di quanto si trova nell'autografo dall'uno all'altro numero indicato. Come ho detto, l'attento esame del basso continuo, scritto sopra un sol rigo, seguente quello scritto sopra due, in questa ed in altre Sonate dello stesso autore, porta chiunque al convincimento che esso può e deve essere realizzato per due cembali. Il suo periodare è a proposte e risposte come nei numeri precedenti (a due) e probabilmente non fu scritto sopra una rigo sola se non per facilità di grafia: mirabile esempio di perfetto possesso della scienza musicale, e di spontaneità quale ai giorni nostri difficilmente si incontra. La stessa Fuga tonale in sol minore nella quale a volte sono indicate le sole entrate del tema, ora per moto retto ora contrario, porta al convincimento della realizzazione a due cembali. Non è a dire di quale genialità e conoscenza sia prova il fatto che due clavicembalisti, sien pure valenti come il Pasquini e probabilmente il nipote di lui Felice Ricordati, da Buggiano, al quale il libro è dedicato (Ad usum Bernardi Felicij Ricordati de Buggiano sic) in Etruria, sta scritto in testa all'autografo potessero sulla guida di un basso numerato realizzare estemporaneamente con perfetto accordo delle sonate con alternative, presumibili facilmente, di allegro, adagio, presto, e con quella varietà che sola poteva consentire un'effetto felice. (3).

Fra i procedimenti più notevoli di questa Sonata, della quale ho creduto non privo di interesse fare qui un breve esame critico, si

(3) A testimonianza non dubbia del valore artistico G. B. Pasquini trascrive quanto il Gasparini nell'Armonico pratico al Cimbalo ebbe a dire di lui: Chi aveva ottenuta la sorte di praticare, o studiare sotto la scuola del famosissimo signor Bernardo Pasquini in Roma, o chi almeno lo avrà inteso, o veduto, sonare, avrà potuto conoscere la più vera, bella e nobile maniera di sonare e di accompagnare, e con questo modo così pieno dirà sentire dal suo Cimbalo una perfezione di armonia meravigliosa. Ma basti per questo grand'uomo il contrassegno che hanno dato della di lui stima tutti i Principi d'Europa, e particolarmente la Maestà Cesarea di Leopoldo I Imperatore di felice memoria inviando i suoi medesimi virtuosi alla di lui scuola e direzione. Ed io che ebbi la fortuna lungo tempo di praticarlo non devo, né posso tacere (e mi si conceda pure il dirlo) che tanta Virtù fu sempre si bene accoppiata all'eccellenza dei costumi, che si potrà giustamente dire tra i nostri Professori:

* quo Justior alter
Nec virtute fuit, modulis nec major, et arte ».

deve indicare quello che trasforma nella seconda parte della Fuga il tema da ritmo binario a ternario. E' procedimento del quale Frescobaldi ha lasciato mirabili esempi e dimostra la conoscenza che il Pasquini aveva delle opere del grande ferrarese. Sarebbe difficile il poter fissare le ragioni per le quali ai vari pezzi di questa Sonata si deve porre la indicazione, per esempio, di Allegro piuttosto che di Andante, di Moderato piuttosto che di Presto ecc. Esse sono in tutto intuitive; si deve aver per guida soltanto l'esperienza e il fatto che con ogni probabilità la base dei singoli pezzi va ricercata nei ritmi di danza; conseguentemente non troppo mosso nel presumibile tempo di Minuetto in 3/4; vivace nella Giga in 6/8 ecc. Se e come lo sia riuscito nell'intento non sta a me il giudicare.

In tutti i pezzi le modulazioni sono semplici, per lo più dalla tonica alla quinta, dal maggiore al minore o viceversa e non oltre le tonalità relative. La loro bellezza è tutta nello spirito che le pervade, nella spontaneità dell'ispirazione prima e degli svolgimenti poi, nella unità dello stile, nella profonda conoscenza musicale, nella purezza armonica e contrappuntistica e nella espressione; caratteristiche queste, invero, non solo del nostro autore, ma di altri, quando in maggiore, quando in minor grado, dei migliori compositori del seicento e del settecento italiano. Musica spontanea, fresca, limpida, chiara, riposante, ben lontana dalle involute elocubrazioni dovute a maestri che in luogo di ricercare le fonti degli studi e della ispirazione nelle opere dei classici loro connazionali, vollero trovarle in quelle di autori stranieri, producendo così opere ibride, prive di carattere personale e non rispondenti al genio della loro stirpe.

(Continua).

FELICE BOGHEN.

Di prossima pubblicazione:

ANTICHI MAESTRI ITALIANI

Partite
Correnti

GIROLAMO FRESCOBALDI

Partite
Correnti

Edizioni rivedute e illustrate da
FELICE BOGHEN

PER I CONCERTI GUARNIERI UNA DELUSIONE

Abbiamo pubblicato, in altra parte della rivista, i programmi dei vari concerti orchestrali che il maestro Antonio Guarnieri si propone di dare nella tournée da lui organizzata. Se quei programmi sono esatti — e vorremmo non crederlo — abbiamo assai poco da rallegrarci per la figura che vi fa in essi la giovane scuola sinfonica italiana: una figura delle più tapine! Si pensi che, ad eccezione della leggiadra ma notissima *Novelletta* del Martucci, di italiano, nei programmi, non v'è la minima traccia. A che vale, dunque, tanto fervore di attività e di fede, da parte di musicisti e di editori italiani, se, in occasione di una tournée di concerti promossa da uno dei più reputati direttori di orchestra italiani, il solo genere di musica bandito dai programmi è proprio l'italiano?!

Ci pare superfluo di ricordare che, nel grande giro di concerti dato lo scorso anno da Arturo Toscanini, in America prima, in Italia dopo, la nostra musica moderna occupava nei programmi un posto eminente; né certo Toscanini ebbe a pentirsi di averglielo dato, perché le composizioni dei nostri autori moderni — Pizzetti, Wolff Ferrari, Respighi, Tommasini, de Sabata, Senigaglia, Pich-Manglaga, Alaleona, Lualdi, ed altri — sostennero brillantemente il confronto con quelle di autori moderni di altre nazioni, quando non lo superarono. O perché l'ottimo maestro Guarnieri mostra di ignorare l'esistenza di tutti questi compositori cari all'arte italiana e delle loro musiche, egli che — è doveroso riconoscerlo — in altre occasioni, specie nel campo del teatro lirico, ha mostrato intendimenti del tutto diversi?

Bisogna proprio rassegnarsi ad aspettare che delle orchestre forestiere vengano in Italia a rivelarci la musica nostra?

Certo, il Guarnieri non potrebbe dire, a sua giustificazione, che tutto quanto vi era di meglio, nella produzione della giovane scuola sinfonica italiana, sia stato già presentato al pubblico da Toscanini, perché né questi poté avvalersi di tutto il repertorio esistente e di tutti i nomi di autori meritevoli di considerazione, né avrebbe costituito una colpa, per il Guarnieri stesso, l'eseguire di nuovo qualcuna, fra le più significative, di quelle composizioni.

E nemmeno potrebbe giustificarsi col fatto di aver egli bandito un concorso appunto per la composizione di alcuni pezzi sinfonici; giacché, in base all'esclusione lamentata, sembra

quasi che, con un tale concorso, abbia voluto affermare e confermare l'assenza totale di buona musica sinfonica nostra e la conseguente necessità che qualcuno, infine, riesca a scriverne!...

Tuttavia noi non siamo né degli assolutisti né degli eccessivi. Ci spieghiamo perfettamente che, in una serie di concerti orchestrali, non si possa rinunciare ai grandi nomi di Bach, di Beethoven, di Brahms, di Wagner e, fra i moderni non italiani, a quelli di Debussy e di Strauss. Ma i nostri direttori di concerti debbono anche finalmente comprendere che le loro esecuzioni non rappresentino soltanto delle « giostre » esoteriche, nelle quali per la ennesima volta si offrano agli uditori la quinta di Beethoven, o la quarta di Brahms, o la *Morte di Isotta* di Wagner, o il *Don Giovanni* di Strauss, nella impronta speciale di una novissima interpretazione. La loro attività artistica deve avere anche un'altra finalità, ben più fruttifera e più degna: quella di promuovere la conoscenza della musica sinfonica dei nostri giovani autori, e di creare così l'atmosfera adatta al continuo e progressivo sviluppo, anche fra noi, di quel potentissimo e nobilissimo strumento di elevazione intellettuale, che è la musica « pura ». Saranno, allora, non soltanto dei magnifici « virtuosi » della bacchetta, ma anche qualche cosa di più e di meglio: dei veri benemeriti dell'arte e della cultura nazionale. PAN.

COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE A DUE MANI

A. CAIS di PIERLAS.

TRE PEZZI.

118246. - *Leggenda nordica* . . . L. 5,-
118247. - *Berceuse* . . . » 4,-
118248. - *Aria di danza* . . . » 5,-

G. A. CICOGLIA.

MARIONETTE.

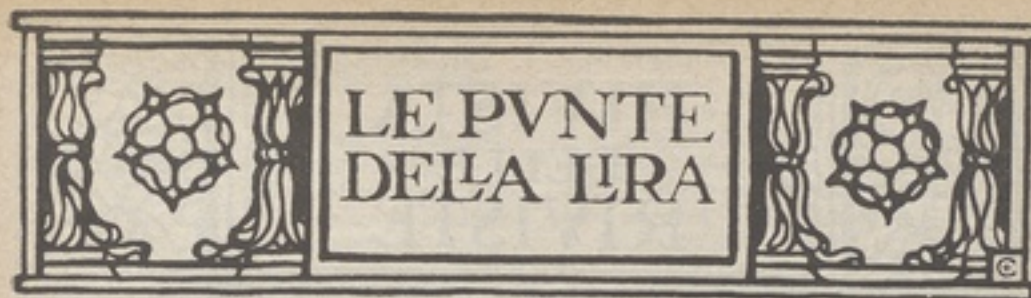
117554. - *Arlecchino* . . . » 5,-
117555. - *Florindo e Rosaura* . . . » 4,-
117556. - *Pulcinella* . . . » 7,-

C. DE NARDIS.

SCENE ABRUZZESI.

- 2^a Suite per Orchestra. Riduzione dell'Autore.
118241. - *Processione notturna del Venerdì Santo* . . . L. 5,-
118242. - *San Clemente a Casauria* » 5,-
118243. - *Serenata agli sposi* . . . » 5,-
118244. - *Festa tragica* . . . » 6,-
118245. - *Completo* . . . » 18,-
(Aumento compreso).

EDIZIONI RICORDI



Storia.

La cara sorella latina, proprietaria del Grand Hôtel Parigi e dintorni a bisogno di parecchie cosette. Lasciamo andare la Vittoria, alla quale la Francia avrebbe bisogno di tagliare quattro ali — due inglesi e due italiane — per mettere bene in vista quelle di... Clemenceau; lasciamo andare l'aumento della popolazione che cala tutti i giorni, e lasciamo anche correre altre piccole faccende che non è il caso di dettagliare al minuto... piacere. Ciò che urge, ora, alla Francia sono dei grandi uomini; meglio: dei geni.

E allora ecco l'*Avenir* (giornale, prego) intervenire nella faccenda e con un colpo di genio vero e proprio, dare un genio vero e proprio anche alla Francia. Giuseppe Verdi.

Soltanto? Pel momento, accontentiamoci. « Giuseppe Verdi — scrive l'*Avenir* — è un perfetto cittadino francese, nato in territorio francese, iscritto nei registri francesi e perciò autentico francese, senza beneficio di perdono. Sì. Lo sappiamo. L'autore dei *Vespi* — opera di squisito spirito francese — è nato a Roncole, un piccolo borgo assegnato oggi all'Italia; ma è bene sapere che Roncole, nel 1813 era un capoluogo francese, nella circoscrizione francese di Borgo S. Donnino, del Dipartimento francese del Taro. Il prefetto del medesimo, nominato da Napoleone I, era il barone Dupont Delpont, francese. Che poi la città natale di Verdi sia diventata italiana, è un semplice incidente. Verdi è nato, consule la Francia e — storicamente — è francese ».

Il ragionamento non fa una così detta grinza. Inchiniamoci. Ma dopo l'inchino, andiamo a scartabellare, anche noi, le carte di famiglia. E siccome ci risulta, che parecchi anni ancora prima della venuta di Cristo, la Francia non era che un pollaio nel quale gli imperatori

romani facevano ingrassare i Galli necessari alle pignatte della loro cucina, decretiamo, che la Francia non è francese, che i cittadini francesi presenti, passati e futuri, non sono francesi, e che la caduta dell'Impero Romano è un semplice incidente senza valore.

Detto questo preghiamo i cittadini francesi di restituirci Giuseppe Verdi. Che cosa pretendono di più, questi cari fratelli?

Lumi.

La critica, dicono, è il dovere preciso di illuminare il pubblico, che è quanto dire di portare il chiaro... dove non ce n'è di bisogno. E mi spiego, allora, con un esempio.

La *Tribuna* del 18 marzo 1922 pubblicava questo telegramma, proveniente da Napoli: « Il trionfo di Boris Godunoff al Teatro San Carlo. Il pubblico è accolto il capolavoro russo con grande stupore ed entusiasmo indicibile, applaudendo freneticamente i brani migliori e coronando di ovazioni prorompenti la fine di ogni atto ».

Benissimo.

Ma nella stessa data, 18 marzo 1922, il *Giornale d'Italia* che si pubblica egualmente a Roma, riceveva e stampava il seguente telegramma riguardante lo stesso Boris Godunoff. Titolo: « Lo scarso successo del Boris al Teatro S. Carlo ». Testo: « Lo spettacolo non ebbe gran successo. I tre quadri del primo atto non fecero presa sul pubblico: nemmeno il meraviglioso quadro secondo. Il secondo atto terminò con applausi stanchi agli artisti e al maestro. Il quadro della Foresta non impressionò l'uditorio... ».

La critica, dicono, è il compito d'illuminare... le situazioni. Sì. Ma...

Se tutti i critici fosser lamp...
corpo d'un diavolo che ruzzoloni.

PUCK.



L'«Amen», della Hofkirche di Dresda

Tutti sanno come il tema del Graal nel Parsifal sia una forma liturgica. Sulla sua origine corrono notizie stranamente contraddittorie. Luigi Spohr, il grande violinista tedesco, compose la sua Sonata op. 96, con questo titolo « Echi d'un viaggio a Dresda e nella Svizzera sassone », e nell'Adagio compare quello che divenne il tema del Graal ed è detto l'« Amen di Dresda ». Così asserisce il prof. Otto Schmid nella *Zeitschrift für Musik* del 15 dicembre p. p. « In testa del V. pezzo si legge: « Scena nella Hofkirche cattolica di Dresda ». Di quell'Amen, quale « Responso dei ragazzi », lo Spohr pensa, erroneamente, nella sua autobiografia, che lo si senta anche in altre chiese cattoliche, mentre il suo contemporaneo Mendelssohn l'usava proprio come motivo della fede luterana.

« Sulla provenienza di questo Amen esistono i più diversi pareri. Uno, particolarmente diffuso, lo attribuisce a Naumann. Un altro, cattolico, lo fa venire dalla conclusione (Alleluia) di un'Antifona del Magnificat di quarto tono. (Per conto nostro notiamo come non possa trattarsi della conclusione d'una melodia tradizionale, prima perchè non risponde alla scala di 4. modo, poi perchè tutti sanno che mai le melodie tradizionali finiscono salendo verso l'ottava della finale, che, per la teoria antica, non è affatto finale). Gli evangelici insistono a sostenere l'origine protestante, e precisamente dicono provenga dalla Kreuzkirche di Dresda. Come tale venne ammessa la formula in questione nell'Agenda della Landeskirche del 1888 quale « vecchio Amen di Dresda ».

« D'altra parte conoscitori della liturgia come Johannes Biehle-Bautzen affermano che quella melodia non risponde nè allo spirito nè allo stile della liturgia cattolica, e nemmeno di quella protestante (avviso questo che sembra anche a noi bene fondato), e pensa sia con verosimiglianza una fanfara strumentale, profana, per solenni ricorrenze di Corte,

proveniente dal tempo di Augusto il Forte (1694-1733): l'ascensione di quinta rende questa fanfara quanto mai pomposa. A favore di quest'ultima versione depono il posto d'onore dato dalla Corte sassone alle fanfare. La melodia potrebbe quindi, dopo la sua entrata nel canto cattolico, esser passata nelle chiese protestanti di Dresda (dove la Corte è cattolica mentre la città è evangelica); ed il Naumann, che la avrebbe conosciuta quale alunno alla Kreuzkirche, l'avrebbe trasportata alla Hofkirche (cattolica). L'armonizzazione colla conclusione a cinque voci fa riconoscere chiaramente Naumann quale scolaro di Tartini; ed essa armonizzazione, d'altra parte, come stabili anche Guido Adler, diede carattere barocco, quindi cattolico, alla melodia stessa.

« R. Wagner dovette conoscere quella melodia fino dal tempo che fu alla Kreuzkirche, per esempio, fino dalla sua Confermazione, l'8 aprile 1827. Del resto Wagner non s'interessò mai molto della musica sacra cattolica a Dresda. Gli parve anzi che con Palestrina, che rappresentava nella sua musica l'essenza del culto cattolico, anche la religione stessa fosse emigrata dalla Chiesa, mentre egli scorgeva la decadenza della musica sacra nell'introduzione degli strumenti nelle chiese ».

Bottega di Poesia

VIA MONTE NAPOLEONE, 14 — MILANO
LIBRERIA - CASA D'ARTE
UFFICIO BIBLIOGRAFICO
COMMISSIONI LIBRARIE

Bottega di Poesia è in Milano un centro vivo di cultura letteraria ed artistica.
Bottega di Poesia ricerca e procura con la massima celerità, alle più vantaggiose condizioni, qualunque edizione italiana e straniera.
Bottega di Poesia suggerisce, diffonde ed invia in esame le opere migliori che si vanno pubblicando. Tutti coloro che s'interessano alla vita delle lettere e dell'arte troveranno che Bottega di Poesia è la libreria più capace ad accontentare i desideri dei lettori.

Intervista con un Compositore bolscevico

Corrono delle leggende in senso opposto sull'influenza esercitata dal regime attuale della Russia sulle arti in genere, ed in specie della musica; chi la crede morta, e chi ne annuncia una rinascita ispirata alle novissime conquiste di un'umanità sorta. Di questa curiosa incertezza parlava M. George Delamare con un giornalista moscovita, incaricato dal Krassin di presiedere alla stampa bolscevica; e, naturalmente, questi rassicurava il francese, spiegandogli come le interrotte relazioni tra il suo paese ed il resto del mondo rendano quasi impossibile a noi di conoscere quanto si svolge in Russia e aggiungeva: « se la Germania del 1810 fosse stata isolata come la Russia del 1922, l'universo avrebbe totalmente ignorato il genio di Beethoven ». Ma...: « c'è qualche genio di cui non abbiamo notizia? ». « Vi farò conoscere Leopoldo Herwen, che sarà, credo, il grande musicista della Russia Rossa ». Ed ecco l'intervista tra H. Delamare e l'Herwen, quale si legge nel *Courier Musical* del 1° marzo:

Herwen è un uomo dai 35 ai 50 anni, biondissimo, con la faccia rasa. Di statura media, egli è vestito d'una giacca turchina scura, a collo ritto, senza biancheria apparente; è un tipo, insieme, militare e monastico.

Gli esprimo il desiderio di parlargli chiaro e gli domando i suoi progetti e le sue speranze sulla musica russa, e sulla sua in particolare.

— Oh! la musica russa — risponde; — La Russia è un paese che non vive più se non di ricordi, come la Palestina o l'antica Grecia. Altri ve ne hanno parlato... dispensatemi da questo studio soltanto retrospettivo. La musica russa è quella che si suona meno di tutto, adesso, da noi. Nei concerti e nei teatri le opere francesi, tedesche, italiane, costituiscono la base del programma. Si dà spesso *Carmen* e *Manon*, i grandi drammi di Wagner, ed ogni tanto Puccini e Mascagni... Sono divertimenti che il pubblico pare cerchi con piacere... —

Herwen si esprime in tedesco, a voce bassa e simpatica, ma con una certa circospezione non priva d'ironia. E' diffidenza, o timidità, oppure si burla di me? vuole forse mettermi alla prova? Replico: — Ma voi, maestro... — Inutile darmi questo titolo — mi dice con aria contrariata.

— Ma quale orientazione contate dare alla musica di domani? Credo sapere che avete idee realmente nuove. Volete parlarne? — L. Herwen non risponde subito; medita,

pare consulto se stesso, guarda il compagno giornalista come per chiedergli se son degno di sentirlo, e con tono dapprima lento e declamatorio, poi facendosi sempre più alto, fino a diventare violento ed aggressivo, dice: — Delle idee, sì, ne ho, e voglio delle cose... grandi, molto grandi. Le ho spiegate da noi, e mi si è compreso ed incoraggiato. C'è tutto da fare, tutto da distruggere per ricominciare da capo...! — E dopo un istante di pausa: — Ecco, non voglio più saperne di tonalità, no! Che cos'è la tonalità se non un'individualità? L'abolisco, sono risolutamente, ostinatamente politonale. Si parla di Stravinski: certo è stato politonale, ma senza rendersene conto. Notate bene: nulla, da nessuna parte, è indispensabile. Se mi piace di sopprimere la tonica in un lavoro musicale, la sopprimo; e l'opera, non per questo, è meno solida e resistente. Ho fatto ciò componendo una Sonata in *do diesis minore* senza usare il *do diesis*: è la mia Sonata morta. Ma questo titolo non risvegli in voi un'idea concreta. Evito di cadere nell'errore francese o tedesco di rivestir la musica d'orpelli letterari. La mia musica è nuda, mostruosamente nuda. —

Io mi azzardo a dire: — In Francia abbiamo i giovani novatori detti « i Sei »... —

Ed egli, m'interrompe, non senza sdegno: — So, so, degl'intenzionalisti... e nemmeno convinti... e spesso ignoranti! I loro procedimenti non hanno nulla di comune coll'opera mia, che è fondata rigorosamente sulle leggi del contrappunto antico. Se dovessi invocare qualcuno, sarebbe Goudimel, di cui ho ritrovato dei manoscritti alla biblioteca Vaticana (!!!). Ripeto che tutto è da disfare, poi da far da capo! Da centinaia d'anni i popoli abitano le loro funzioni uditive a delle armonie, a dei ritmi, a dei suoni, cadenze, ecc., che prendono pel linguaggio della Natura tradotto dall'Arte. Ciò è falso, è un'immensa menzogna. L'arte musicale non ha mai cessato di tradire la natura, ha sconosciuto i suoi richiami, accorciato i suoi aliti, soffocato i suoi clamori. Musicale o di qualunque altro genere, l'arte non sa nulla, non vede nulla... è come inferma! Un tempo ci furono razze dotate d'una sottigliezza d'orecchio di cui i dilettanti odierni non hanno idea; per esempio, gli Incas e gli Armeni, nei loro canti liturgici, usavano correntemente i quarti di tono (1). Ho incominciato a rieducare tale senso atrofizzato dell'orecchio, ed ho accordato i miei primi violini divisi in quattro, gli uni accordati a un

(1) Invero, senz'andar tanto lontano, se ne servivano anche gli europei nel medioevo.

quarto di tono sopra gli altri, i seguenti accordati a posto, gli ultimi un mezzo tono sotto. Ottengo così risultati straordinari. La mia Sinfonia A + B, eseguita a Mosca il novembre scorso, è fondata su questo sistema armonico, e v'assicuro che l'uditorio ne percepì mirabilmente tutte le sfumature. La mia musica, è vero, non può essere intelligibile che per gli uditori veramente evoluti, sbarazzati dalle convenzioni di mestiere e dalle leggiadrezze (jolies) mondane alla Wagner. Odio i compositori che hanno bisogno d'un poema, d'un argomento per fustigare la loro immaginazione, lo sono non-soggettista, come i nostri giovani pittori russi, così superiori ai vostri cubisti buffoni. Ma il mio non-soggettivismo musicale magnifica il rumore, invece d'uguagliarlo servilmente. Il rumore rialzato da me, diventa il tumulto, il frastuono e l'appello (hourvari) di tutte le entità universali.

Una pausa: L. Herwen sogna e sembra perduto nell'incommensurabile caos. Ne approfitto per rivolgergli una domanda:

— Il teatro come mezzo d'espressione, vi ha forse già tentato? —

— Se il teatro dovesse essere per me ciò che voi dite teatro (oh! il disprezzo di Leopoldo Herwen articolando questa parola!), mi farei un dovere di non servirmene, perchè nulla è più fallace ed artificiale. Per fortuna noi lo comprendiamo in modo diverso, e risaliamo ai grandi spettacoli popolari, e questo teatro, sì, mi seduce.

Col timore di profetire un'eresia domando: — Lavorate a un dramma lirico? —

— Lavoro ad un'ethopea. — Davanti al mio sguardo interrogativo, aggiunge con condiscendenza: — Una specie d'affresco senza principio nè fine, come il « Giudizio Universale » di Michelangelo (1) o la « Danza Macabra » di Holbein (1). Mi sforzo di introdurre tutte le bassezze e tutte le speranze del mondo. —

— E il titolo di questo possente lavoro? —

— Non c'è titolo; perchè dovrei dargliene uno? —

— Scusate, — dico — la realizzazione dell'opera ha bisogno d'una scena, d'una sala, d'un sito qualunque per l'assistenza? Oppure, per riunire gli uditori... —

Herwen alza le spalle ed esclama: — Ancora routine, sempre routine! Non penso affatto alla sala contornata di palchi, alla scena ingombra di decorazioni. Non voglio nulla di premeditato, capite? Che cosa occorre alla massa sociale per urlare la sua gioia od il suo odio? La pubblica piazza! —

ITALIA

Il Pianoforte. - Torino, marzo 1922.

V. GUI. - *Brahms nel 25° anniversario della sua morte.*

Brahms viene illustrato, non già come ultimo dei classico-romantici, ma come primo fra i moderni. Per l'A. « Brahms aveva già tentato la fusione dell'impressionismo attuale con lo spirito eterno del classicismo e col romanticismo, precorrendo i tempi ».

L. PERRACHIO. - *L'opera pianistica di Martucci.*

« Che i pianisti trascurino... l'opera pianistica di Martucci è un fatto che non so spiegare; ... credo che i pianisti, i giovani, farebbero atto di doveroso omaggio dedicando una parte delle loro fatiche a quello che fu il più sano ed il più geniale dei nostri musicisti puri dell'ultimo 800 ». L'A. illustra poi le varie opere del Maestro.

A. CIMBRO. - *Igor Strawinsky.*

Strawinsky ha « scritto quasi esclusivamente musica per balletti e musica vocale... In generale le sue composizioni mostrano la giustapposizione di diversi brani. Ascoltando, non langue mai l'interesse e la seduzione... tuttavia al sente ordinarmente mancare quello che si dice la larghezza e continuità del soffio ispiratore... L'immagine visiva si trova anche al sorgere di musica non scritta per balletti... Nella mentalità e sensibilità di Strawinsky esiste qualcosa di orientale ». La sua musica ha « qualcosa di macchinale... ».

Il Pensiero Musicale. - Bologna, febbraio 1922.

ANKO. - *Franz Schubert.*

Illustrazione con annessa bibliografia... esclusivamente francese.

F. VATELLI. - *I primordi del Comunale.*

Il bibliotecario del Liceo di Bologna dà notizie sul sorgere del gran teatro cittadino e traccia un simpatico quadro dell'ambiente locale del tempo.

La Rassegna dell'Arte e del Lavoro. - Bologna, febbraio 1922.

SAINT CYR. - *Profili di artisti. Ildebrando Pizzetti.*

Scritto illustrativo dell'attività creatrice del maestro, di cui l'ideale « è il dramma, nella sua forma ultradinamica, come organismo a sé, come esteriorità assoluta, dramma, per così dire, puro, espressione unica, inscindibile ne' suoi diversi elementi... ».

F. BALILLA-PRATELLA. - *Il melodramma moderno.*

Dopo aver parlato de « L'opera e altri saggi di Teoria musicale » di G. Bastianelli, e « Dal Romanticismo al Futurismo » di F. Fiora, e dopo aver fatta una parte ben larga ai futuristi nella rinnovazione dell'arte moderna (proprio anche in musica?) fa l'elogio degli operisti italiani da Zandonai a Pizzetti.

GAIANUS. - *Discorso di Pirrone musicale.*

Polemizzando colla critica romana, l'A. sostiene che « Giulietta, musicalmente è una conferma della musicalità teatrale, o della teatralità musicale, di Zandonai, l'operista che va conquistando un posto di celebrità nel mondo... ».

La Critica Musicale. - Firenze, febbraio 1922.

L. PARIGI. - *Di un verso di Carducci.*

E il verso *Una di flauti lenta melodia*, che viene qui esaminato in ogni suo particolare, in rapporto

al momento poetico ed all'ambiente in cui si presenta, ed all'imperfetta cultura musicale del Carducci.

G. BASTIANELLI. - *Differenziazione delle tre grandi zone stilistiche della « musica pura » europea. - I. L'epoca dello stile strumentale mistico.*

Bell'articolo ispirato alla mistica musicale dei primitivi strumentali del secoli XV-XVI. Ne consigliamo la lettura a quanti non iscorrono che note nelle opere di quei maestri.

V. RICCI. - *La vita musicale inglese. - VII. Editori, scrittori e fabbricanti di strumenti.*

Il complesso di queste notizie presenta un quadro davvero stupefacente della intensità e diffusione della cultura musicale in Inghilterra.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 3 marzo 1922.

E. ZABBAN. - *L'intellettualismo ed il compositore moderno.*

L'A. mette in opportuno risalto l'importanza della cultura generale (non musicale soltanto) del compositore, in rapporto al valore dell'opera d'arte. Senza cultura intellettuale non si producono creazioni alte e vitali.

V. ZABUGHIN. - *Mancinelli.*

Ricordi e commenti ammirativi alla figura del Mancinelli come direttore e come compositore, di cui le opere sono, per l'A., capolavori.

Lo Spettatore. - Roma, N. 2 - 1922.

A. DE ANGELIS. - *Domenico Mustafà.*

Principia la biografia dell'ultimo tra i soprani evirati celebri, compositore e direttore della Cappella Sistina. Forse non è proprio esatto che al sieno combattute battaglie artistiche in nome di lui, ma certo la sua figura fu significativa nel periodo della riforma dell'arte liturgica, di cui egli rappresentava le tendenze barocche. Il lavoro del De Angelis si delinea assai interessante.

L'Arte Pianistica. - Napoli, febbraio 1922.

A. L. - *Pietro Mascagni.*

Articolo d'omaggio (con una bella caricatura di Caran d'Ache) in occasione dell'andata in scena a Napoli del *Piccolo Marat*.

A. LONGO. - *Schumanniana.*

Illustrazione dell'« Album per la gioventù ».

M. ZANON. - *In tema di concorsi.*

I concorsi italiani danno spesso esiti negativi per giovani, mentre i compositori maturi non vi prendono parte. Di chi la colpa? Secondo l'A. è del bandi di concorso e dei criteri troppo ristretti dei giudici.

A. L. - *La coda... del pesce turchino.*

Quando M. Caselnuovo-Tedesco compose il pezzo che ormai tutti devono conoscere, tanto se n'è parlato, certo non sperava meritare ben cinque mesi di critica, che neppure il successo ottenuto a Roma dal Balardi è riuscito ad acquistare. In tutto questo fascicolo il maestro Longo esprime il suo forte malumore per tutta la produzione odierna, eccellenza fatta pel *Piccolo Marat*.

V. MORELLI. - *Mazzini e la musica.*

Citazioni di scritti nei quali Mazzini espone le sue opinioni musicali. L'A. conclude: « così scriveva Mazzini, che non sapeva la musica », ed ha ragione.

A. L. - *Il setticlavio.*

Considerazioni sull'infelicità del setticlavio ai nostri giorni, e sull'opportunità di limitarla alla conoscenza dei giusti rapporti tra le chiavi, come base del trasporto.

A. L. - *Musica Nuova.*

Aspro scritto contro pubblicazioni di opere di Casella, G. F. Malipiero, M. de Falla, Léon Berners, A. Bliss.

A. L. - *Trilli e mordenti.*

« Come un colpo di cannone ». Duro commento alla nomina di Malipiero a professore nel R. Conservatorio di Parma, ed alla nota polemica da lui fatta con I. Pizzetti. « Beethoven ha fatto il suo tempo ». Altro caustico trafiletto contro un modernissimo latinista, ma non difficile ad indovinare.

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, febbraio 1922

G. FAURÉ. - *Camille Saint-Saëns.*

Omaggio dell'antico Direttore del Conservatorio di Parigi a colui che gli fu maestro, e tale rimase anche come amico, e di cui ora tutta la Francia unanimemente è orgogliosa.

C. KOEHLIN. - *Le cas Berlioz.*

Il « caso Berlioz » è quello dei giudizi quanto mai disparati che, sul valore musicale del maestro, vengono dati tuttavia da persone serie. L'A. esamina i vari punti di vista, mettendoli in rapporto colla vita e le opere del Maestro, e conclude consigliando ai giovani che il « caso Berlioz » insegnino loro a saper non essere compresi, e rimpiangendo che la vita imponga non di rado agli artisti (che pur fanno tanto per la grandezza delle nazioni) di passare i periodi più attivi e preziosi della loro vita lottando per i bisogni più urgenti.

L. de la LAURENCIE. - *Gaviniès et son temps.*

Notizie storiche sul grande violinista francese, sull'ambiente musicale in cui visse ed agì (1728-1800) e sulle sue composizioni.

A. COUROU. - *Dostoevsky et la chanson populaire.*

Si considera la parte fatta alla musica in genere nell'opera letteraria del romanziere russo, e si mette in risalto come, in specie, egli trovasse l'espressione musicale più intima e viva nella canzone popolare, che lo metteva in diretto contatto coll'anima « degli umili, degli offesi, di quelli che non hanno altra consolazione fuori del canto ».

Le Monde Musical. - Parigi, 1 febbraio 1922.

C. DYKE. - *Le Génie anglais et la musique anglaise.*

Dopo un esordio che attira l'attenzione sulla vita musicale odierna dell'Inghilterra, s'incomincia un sguardo alla sua storia musicale, arrivando per ora sino al secolo XVI.

A. BERTELIN. - *Le Piano autrefois et aujourd'hui.*

Premesso un riassunto dell'evoluzione del pianoforte dalle origini all'odierno tipo a scheletro metallico ed a corde incrociate, si considerano i vantaggi (aumento di volume, di suono ed uguaglianza di timbro fra i vari registri) e gli svantaggi (bassi meno ben rimbrati, a causa dell'incrocio delle corde; timbro velutato svantaggioso nei grandi ambienti). L'arte del colorito pianistico è sparita colle corde incrociate, e l'A. fa un elogio alla casa Erard che continua a produrre anche strumenti a corde parallele, perfezionandoli continuamente.

R. DESORMIÈRE. - *Le « Pierrot Lullaire » de Schönberg.*

Illustrazione del lavoro recentemente eseguito ed assai gustato a Parigi, che viene qui messo in rapporto coi precedenti dello stesso autore, spiegandone le idee e la struttura.

Le Courrier Musical. - Parigi, 15 febbraio 1922.

P. LANDORMY. - *Querelle d'École?*

La discussione intorno al gruppo del « Sel » continua nel senso che essi affermano con curiosa insistenza d'essere dei buoni amici che lavorano senza un programma artistico comune, mentre gli altri credono di riconoscere tale programma nelle loro opere e nello scritto *Le Coq et l'Arlequin* di Jean Cocteau. Qui l'A. riproduce e commenta una lettera del Cocteau che nega il comune programma.

C. DYKE. - *Le Génie et la Musique anglaise*. Fine dello scritto sulla storia musicale inglese, che, per nostri giorni, l'A. riassume nei tre nomi di Elgar, Holbrook e Bridge (i maestri conservatori), che più direttamente si riconoscono colla tradizione britannica.

C. TENROC. - « *La Mégère apprivoisée* » comédie lyrique d'après l'adaptation de Shakespeare per P. Delair, paroles de MM. H. Cain et Adenis, musique de Charles Silver.

Il lavoro, secondo l'A., scorre musicalmente, con notevole efficacia teatrale, ed è assai meglio riuscito nel comico che non nelle situazioni di sentimento. « Esente da ogni trivialità, esso forza alla simpatia per la semplicità, la sincerità, la probità del musicista; come dice M. Laloy: per la sua buona fede ».

Revue Grégorienne. - Tournai, gennaio-febbraio 1922.

A. MOCQUEREAU. - *À la recherche du rythme*. Il sapiente direttore della « Paléographie Musicale » offre una prima del II. volume del suo *Nombre Musical Grégorien*, dove riafferma la teoria ritmica ampiamente esposta nel VII volume della « Paléographie ».

Y. DELAPORTE. - *Les chants de l'Ordinaire de la messe d'après les documents chartreux*. Si considerano con numerosi riferimenti liturgici e bibliografici i canti dell'Ordinario della messa, contenuti nei codici di Chartres dal secolo XIII, sino alla fine del medioevo.

F. BOULFARD. - *Plain-chant et musique mesurés dans les cérémonies sacrées*.

Secondo l'A., poiché la parte sempre più larga fatta alla musica figurata nelle funzioni ha finito per prolungare tanto che i fedeli quasi non ci vanno più, mentre è indiscutibile la superiorità spirituale del canto gregoriano, sarebbe bene limitare di molto le composizioni figurate, diffondendo sempre più e meglio il gregoriano.

The Chesterian. - Londra, gennaio 1922.

G. JEAN-AUBRY. - *Camille Saint-Saëns*.

L'A. mette in risalto il curioso contrasto fra l'attitudine poco benevola dello scomparso maestro per le successive tendenze novatrici francesi, ed il gesto di uomini come C. Franck, G. Fauré, ecc., che gli dedicavano i loro lavori, mentre Debussy addirittura trascriveva la musica del Saint-Saëns, come l'Étienne Morel.

B. BARTÓK. - *The development of Art Music in Hungary*.

Sguardo all'evoluzione musicale prodottasi negli ultimi decenni in Ungheria; dove (mentre l'arte popolare fu sempre fortemente nazionale e caratteristica) si è passati dal tipo convenzionale del periodo di

Liszt, attraverso ad una fase di transizione, per arrivare allo sviluppo attuale, schiettamente ungherese, rappresentato specialmente dall'A. e da Zoltan Kodály.

H. ANTCLIFFE. - *Pizzetti as a Song Writer*. (Pizzetti quale compositore di liriche).

L'A. considera separatamente i sette canti finora pubblicati dal maestro, e nota come, non ostante questo piccolo numero, tale genere d'arte pizzettiana abbia vera importanza ed omogeneità. Queste liriche non sono mai, come la Wagner, schizzi di opere maggiori; sono piccole complete opere d'arte.

febbraio 1922.

H. C. COLLES. - *The Music of Vaughan-Williams*.

Sguardo attraverso l'evoluzione compiuta dal maestro dal suo periodo scolastico fino alla Sinfonia Pastorale ed al *Foto dell'Alcedo* per violino ed orchestra, presentati al pubblico dopo la guerra.

A. ROUSSEL. - *Weber*.

« Causerie » pronunciata a Bordeaux, sotto gli auspici della « Société de Musique de Chambre ».

Dr. M. ZANOTTI-BIANCO. - *The new Italian Musical Lyricism*.

La lirica può essere una pittura delle situazioni del testo, come nell'arte francese, od un risveglio di idee od immagini astratte, come nell'arte tedesca; oppure un'espressione diretta d'un sentimento; questa è la lirica italiana. Dal lato formale la musica è regolata dalla struttura metrica del testo, in maniera abbastanza vicina alla canzone popolare.

Musical Opinion. - Londra, gennaio 1922.

E. BLOM. - *Studies at Random. - X. Liszt's « Années de Pèlerinage »*.

Si considera da vicino questo lavoro lizstiano, che forse è il più interessante per l'evoluzione artistica del maestro, e permette di seguir la sua graduale liberazione da un'eredità tradizionale, a cui invero non si sente stretto a lungo.

L. HENRY. - *Contemporaries: Nikolaus Medtner*.

Seguito delle note illustrative su questo austero compositore (vedi pag. 51 del nostro fasc. di febbraio), che dà « l'impressione d'una mente che, respingendo associazioni sentimentali, resta isolata e fiduciosa nella propria forza ».

S. GREY. - *A Note on the Madrigal*.

Uno dei lati dell'odierna rinnovazione musicale è quello dei rapporti tra parola e musica, come se ne vedono tracce ovunque. In Inghilterra ci si accorge come i maestri del sec. XVII (il gran secolo elisabettiano), invece d'essere quegli'ineserti maneggiatori del testo, che si credeva nel secolo scorso, fossero declamatori finissimi. Qui si studia qualche problema della sillabazione in quei vecchi madrigali.

J. HOLBROOKE. - *On « Reciprocity »*.

L'A. si duole della freddezza trovata in Francia per sé (quale direttore d'orchestra) ed anche più per la musica inglese, di cui, p. es., nessun critico prese neppure nota. Egli invoca dunque reciprocità, nel senso che i francesi accolgano l'arte britannica colla stessa benevola attenzione con cui la musica francese è accettata in Inghilterra.

E. HULL. - *The Element of Charm in Harmony*.

« L'elemento essenziale dell'Armonia è il miscuglio, la combinazione delle note », da cui è inseparabile il contributo dei rapporti melodici delle varie parti o voci. L'A. considera vari casi di quasi totale arione

puramente armonica. Lo studio finisce nel fascicolo seguente.

J. PULVER. - *Peter Philips*.

Fine dello studio iniziato fino dal fascicolo di settembre u. s., con ampia bibliografia delle opere del maestro.

The Musical Times. - Londra, febbraio 1922.

F. B. - *British Players and Singers: - Albert Sammons*.

Dopo aver ripetuto con fierezza come ormai non si possa più dire che l'Inghilterra non sia un paese musicale, l'A. illustra la vita e l'attività di questo giovane violinista, direttore d'orchestra, quartettista, compositore, e granitico durante la guerra.

E. NEWMAN. - *The Emmannel Moor Piano-forte*.

Riferendosi ad un articolo del prof. Tovey in *Musik and Letters* di gennaio, l'A. illustra il nuovo tipo di pianoforte a due tastiere costruito da Em. Moor, e che pare unica i vantaggi dell'amico clavicembalo (di cui riproduce il suono, usando un apposito pedale) con quelli del pianoforte moderno. Per l'A. questo strumento apre orizzonti nuovi alla tecnica pianistica.

PH. HESELTINE. - *A note on the Mind's Ear*. (Nota sull'udito mentale).

Pur rendendosi conto che, specie oggi, molti compongono al pianoforte, magari solo gli elementi salienti dei loro lavori, l'A. sostiene che l'opera d'arte è un'unità di cui la visione integrale ed unica è essenziale ed indispensabile, e si può avere solo coll'udito mentale.

H. KLEIN. - *Saint-Saëns as I knew him*. (Saint-Saëns quale lo conobbi io).

Ricordi personali ed aneddoti che illuminano il carattere e le abitudini del defunto maestro francese.

B. MAINE. - *Strawinsky and Pure Music*.

Strawinsky ebbe a dire che, malgrado il « preteso » del soggetto dei suoi lavori, egli concepisce la musica « come musica e niente altro ». L'A. spiega come l'idea di « musica pura » sia un concetto e niente più: ogni ispirazione musicale anche in apparenza più astratta, è sempre legata, suggerita, provocata da idee o da situazioni extramusicali.

M. D. CALVOCRESSI. - *There and Here: a retrospect and comparisons*.

L'A. (un francese) si riferisce certo agli scritti di I. Holbrooke e d'altri sulla strana indifferenza del pubblico e della critica di Parigi per la musica inglese. Egli si sforza di spiegare e di giustificare, mostrando quanto poco i paesi si conoscano l'un l'altro; e come, p. es., un musicista come Charles Koechlin abbia lavorato per ben 30 anni nell'ombra, prima di venir riconosciuto nella sua stessa patria, nella sua stessa città.

W. H. GRATTAN FLOOD. - *New Light on Early Tudor Composers: XXIV. - Thomas Appleby*.

Notizie sulla vita e le opere di questo buon musicista del secolo XVI, di cui si conosca quasi solo il nome, mentre adesso se ne trovano tracce negli *Anti-Capitolari* della cattedrale di Lincoln, dove fu maestro di cappella.

Occasional Notes.

Nel numero di gennaio la stessa rivista aveva accennato al rimprovero mosso da Mr. Percy Scholes, nell'*Observer* dell'8 gennaio, alla Sonata per violino e pianoforte di Pizzetti: « i temi erano poveri », ed aveva subito risposto che il valore dell'opera va

giudicare dal suo contenuto reale e complessivo, piuttosto che dall'analisi dei singoli elementi. In questo fascicolo di febbraio si torna sull'argomento, riferendo una lettera di Mr. Th. Dushill all'*Observer*, dove il valente musicista enumera non pochi lavori indiscutibili di sommi maestri, costruiti su elementi gracili se non nulli.

The Daily Telegraph. - Londra, 18 febbraio 1922.

The « Arrival » of the Gramophone.

Un anonimo corrispondente illustra le ultime conquiste del Gramofono, sia dal lato della perfetta riproduzione di musiche di vario genere, sia quale mezzo di sviluppo dell'udito musicale (uno degli oggetti essenziali dell'educazione musicale odierna in Inghilterra), e sia come mezzo di diffusione della musica stessa.

The Sackbut. - Londra, febbraio 1922.

G. ENGELY. - *Contemporary Italian Music*.

Studio sull'odierna Scuola italiana, che, per l'A., è sorta dalla conoscenza di Debussy, ma in senso « storico e non artistico »; cioè l'opera del Maestro francese ha scosso gli animi, senza venir imitato. « La rinascita musicale italiana era necessariamente connessa ad un movimento critico e storico ». D'altro lato « ogni riforma italiana è nata da un processo di riduzione e non già d'amplificazione ».

H. ANTCLIFFE. - *Showmanship and the Artist*. (L'esibizionismo e l'artista).

L'A., espertissimo della vita musicale di Londra, venne interrogato sul perché in quella metropoli i concerti sono poco frequentati (è una laganna che si nota da qualche tempo insistente nelle cronache locali); ed egli risponde: perché gli artisti non sanno regolarsi, cioè perché non si preoccupano di quello che può interessare il pubblico. Ogni grande artista è dotato d'un certo grado d'esibizionismo. Bene inteso, è questione di grado e di misura. « È più facile edificare un pubblico presente, che non uno assente ».

L. GODOWSKY. - *On the development of Violin Technique*.

Dopo Paganini la tecnica del violino non ha fatto progressi essenziali; l'A. domanda: « il violino ha un avvenire davanti a sé? » E risponde: « Senza dubbio, un avvenire enorme ». Ciò non appare nella scuola; ma, oltre al considerevole sviluppo della tecnica orchestrale, i nuovi procedimenti usati dai compositori nei lavori per violino solo lasciano scoprire nuovi e vasti orizzonti.

J. HOLBROOKE. - *Our Musical England*. (La nostra Inghilterra musicale).

Anche in Inghilterra (come in Germania) si lamenta che i lavori dei maestri nazionali vengono eseguiti una volta, come novità, magari per attirare l'attenzione su di un direttore d'orchestra, e poi non se ne parla più. Di questo, secondo l'A., è responsabile, in buona parte, la critica. I critici dei quotidiani non s'incomodano che per le novità, se mancano queste sembra che ignorino i concerti.

E. HUNT. - *Inspiration and Music*.

Di solito si considera l'uomo come fatto di corpo, anima e spirito. Il corpo della musica sono le note e la loro disposizione formale, l'anima è l'espressione, lo spirito è l'elemento superiore senza di cui non esiste ciò che si dice ispirazione. L'artista è il canale per cui lo spirito si manifesta, la sua grandezza sta nel grado in cui egli si rende libero strumento dello spirito. L'ispirazione, dunque, è la vera anima della musica e dell'artista l'elemento vitale.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, gennaio 1922.

W. HEINITZ. - *Ein Materialbeitrag zur Kenntnis der arabischen Musik.* (Contributo di materiale per la conoscenza della musica araba).

Si studiano e si riproducono colla massima esattezza (indicando, p. es. i rapporti d'intervallo fino ad 1/8 di tono) alcuni canti eseguiti da un cantore arabo al Laboratorio fonetico dell'Università d'Amburgo. Del testo si reca solo la versione tedesca (scritta dall'arabo stesso), giacché l'originale rimase finora indecifrabile anche per gli arabi.

R. ENGLAENDER. - *Zur Musikgeschichte Dresdens gegen 1800.* (Per la storia musicale di Dresda intorno al 1800).

L'A. rettifica e completa le notizie recate finora da Moritz Pirramenz e da Robert Proelz, pubblicando, fra l'altro, molti dati interessanti sull'Opera italiana e sugli artisti che vi prendevano parte, prima di C. M. v. Weber.

W. SÄTTLER. - *Musikalische Eindrücke Schleiermachers im Pädagogium der Brüdergemeine zu Niesky.* (Impressioni musicali di Schleiermacher nell'Istituto ecclesiastico evangelico di Niesky).

Notizie sull'influenza della musica sull'anima del grande teologo protestante, nel periodo da lui passato al « Pädagogium der Brüdergemeine » di Niesky dal 1783 al 1785, cioè tra il suo 15° e 17° anno d'età.

febbraio 1922.

P. NETTL. - *Beitrag zur Geschichte der Tanzmusik im 17. Jahrhundert.* (Contributo alla storia della musica di danza nel secolo XVII).

Si illustra e si riproduce in parte un manoscritto contenente delle *Bransles de Polion* (forse *Bransles de Pologne*) di A. R. P. A. Kertinger, destinate alla pratica della danza, ed appartenenti per ciò ad una categoria stilistica ben distinta da quella delle danze idealizzate della Suite, che, d'origine francese, non entrarono mai nella sincera evoluzione stilistica dei paesi tedeschi.

A. SCHMITZ-BONN. - *Monodien der Kölner Jesuiten aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.* (Monodie dei Gesuiti di Colonia nella prima metà del secolo XVII).

Si riproduce e si illustrano i canti spirituali del *Trutz-Nachtag* di Fried. Spee, composti ad una voce e basso non numerato, da autore ignoto (forse lo stesso Spee?) con notevole abilità, e vi si nota il frequente andamento di danza, spiegabile coll'amore al ballo che esisteva nei collegi dei Gesuiti del 1600.

P. MIES. - *Ueber die Behandlung der Frage im 17. und 18. Jahrhundert.* Beitrag zur musikalischen Figurenlehre. (Sulla maniera di trattare l'interrogazione nei secoli XVII e XVIII).

L'A. mostra, con esempi delle varie Scuole, come nel Recitativo esistesse una vera formula interrogativa, che per l'Armonia si può dir costituita dal seguito dei due accordi di Tonica e Dominante, mentre la Melodia toccava la nota di base, o la terza, o la

quinta, secondo la forza della domanda. Invece nelle composizioni a forma chiusa una simile formula non esisteva, e le tracce di carattere interrogativo sono rare.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, 1 febbraio 1922.

R. GOTTSCHALK. - *Die Fermate und ihre Anwendung im Choral.*

Nel corale tedesco vi sono delle fermate (punti coronati) in fine di frase e di periodo; negli ultimi tempi quelle fermate furono tolte, e sostituite da un esatto valore di durata. L'A. riassume la storia del ritmo del corale (in origine ritmico, cioè con diversi valori, poi irrigiditosi in note lunghe ed inerti), e conclude che le fermate sono necessarie. L'argomento è assai dibattuto in Germania, ed esiste tutta una letteratura sul ritmo del corale, di cui si citano le opere principali.

15 marzo 1922.

F. SPECHT. - *Nützt das Dilettanten-Orchester?* (Utilizzate le orchestre di dilettanti?).

« Quasi in ogni città, dov'è appena possibile, s'è costituita un'orchestra di dilettanti » (in Germania sì, ma in Italia...!). L'A. spiega la grande benefica influenza che esercitano queste orchestre sulla cultura musicale.

DR. A. HEUSZ. - *Zum Thema: Die Anwendung der Fermate im protestantischen Choral.* (Sul tema: L'uso della fermata nel corale protestante).

L'A. polemizza con R. Gottschalk (v. fasc. del 1° febbraio) e col Dr. H. J. Moser, e spiega come la fermata abbia un doppio valore, uno razionale che si può tradurre con una nota binaria o ternaria, ed uno irrazionale, impreciso, che rimane affidato all'arbitrio di chi canta o dirige.

DR. G. GOEHLER. - *Eine neue Philosophie der Kunst.* (Una nuova filosofia dell'arte).

Enthusiastico resoconto del recente volume *Filosofia dell'Arte* del Prof. Woldemar Oskar Döring (ed. Quelle & Meyer di Lipsia), che, secondo l'A., è il libro aureo, desiderato da quanti vogliono aver idee giuste e chiare sull'arte.

Musikblätter des Anbruch. - Vienna, gennaio 1922.

A. SCHOENBERG. - *Gewissheit.* (Certezza).

Il maestro confessa una continua evoluzione della propria coscienza artistica, sia rispetto al presente e all'avvenire, e sia rispetto al passato. Di più non sa dire.

E. WELLESZ. - *Der Musiker und diese Zeit.* (Il musicista ed i nostri giorni).

Il carattere complessivo dell'arte classico-romantica del secolo XIX fu l'impronta personale del compositore; oggi, invece, (pure essendo ancora in un periodo d'orientazione), tendiamo verso la creazione di opere fondate sull'anima collettiva, e perfettamente architettonate, senza debolezze. « Il compito dell'artista non è più quello di comunicare esperienze individuali, bensì la ricchezza della propria personalità ».

R. RÉTI. - *Gegen die « Moderne ».* (Contro i « moderni »).

L'A. esprime sdegnosamente il suo dispetto contro i moderni (a cui per le opere viene ascritto egli stesso), nel senso che, per lui, sola fonte di musica è l'espressione d'un sentimento personale. (Si veda lo scritto precedente di E. Wellesz).

AVE MARIA INTIMA

SOPRA UNA PICCOLA MELODIA PER PIANOFORTE

DI

MARIO COTOGNI



Per la mia allieva Sig.^{na} CECILIA CAO - PINNA
AVE MARIA INTIMA

sopra una Piccola Melodia per Pianoforte di

Mario Cotogni

CANTO

Lento *Sostenuto*
P con fervore

A - ve, Ma - ri - a,

Lento *Sostenuto*
PPP *P con espressione melanconica*

pie - na di gra - zie, il Si - gno - re è te - co, tu se - i be - ne -

uguali

ritenendo *ritenendo* *più sentito* *dim.*

- det - ta fra le donne e be - ne - det - to il frutto del tuo ven - tre,

Proprietà G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO. (Copyright MCMXXI, by G. RICORDI & Co.)
 Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati.
 All rights of execution, reproduction, translation and transcription are strictly reserved. 418379

pp *mormorato*

Ge - - sù, Ge - sù,

leggerissimo *e be - nedetto*
m. s. *m. s.*

pp *P espressivo*
m. d.

frutto del tuo ven - tre, Ge - sù, Ge - sù.

mf *PPP*

appena sensibile

Santa Ma - ri - a, madredi Di - o, prega per noi pecca - to - ri, a - des - so nel -

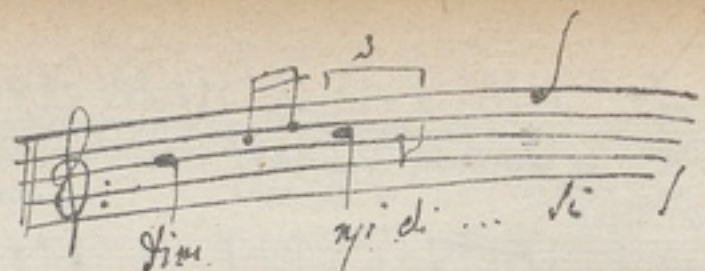
sempre più P

senza rall. *rit.* *molto lento*

- l'ò - ra del - la nostra mor - - te. A - - men.

molto lento *PPP*

418379



Si... ni di... di... è il
professo spiritista!
Vi. di. Emma



H. HOLLÄNDER. - *Wo halten wir? - Ein Ruf aus Wien.* (A che punto siamo? - Una voce viennese).

Dopo uno sguardo al complesso delle tendenze ormai generali ai nostri giorni, e messo in risalto la gran parte che spetta alla Francia, si considerano separatamente le persone più rappresentative della musica moderna viennese: Joseph Mathias Hauer, (un pur quasi solo melodico) Rudolf Réti (d'una forza elementare di sentimento) ed Egon Wellesz (sincretico).

Dr. W. KLEIN. - *Das Harmoniesystem der neuen Musik.* (Il sistema armonico della nuova musica).

Estratto dalla *Harmonielehre für Vorgeschriftene* (Armonia per musicisti progrediti); qui si parla solo dell'amplificazione tonale limitata al tono di dominante da un lato, e di sottominorante dall'altro lato.

P. BEKKER. - *Arnold Schönbergs « Pierrot lunaire » in Frankfurt.*

Articolo apparso nella *Frankfurter Zeitung* per l'esecuzione di *Pierrot lunaire* a Francoforte. L'A. che dieci anni prima aveva dichiarato di sentir la potenza di Schönberg, ma di trovar l'opera sua « decadente », confessa di tornare a sentirne la potenza, ma in senso esattamente opposto.

— Vienna, febbraio 1922.

— *Internationale Kammermusikaufführungen in Salzburg.*

Un comitato composto di H. Damisch, H. Krallik, J. Reitler, R. Réti, P. Stefan, E. Wellesz, sotto il patronato di R. Strauss, annuncia per quest'anno a Salisburgo delle esecuzioni internazionali di musica da camera, a cui saranno invitate tutte le nazioni, così da far conoscere tutte le odierne tendenze.

A. ROLLER. - *Worte zu Bildnissen Gustav Mahlers.*

Interessanti ricordi e tratti caratteristici della personalità spirituale e materiale del maestro, estratti dalla prefazione del volume « Immagini di G. Mahler » scelte da A. Roller » uscito in ed. E. P. Tal di Vienna.

R. SPECHT. - *Arthur Nikisch.*

La scomparsa del grande artista fa sentire all'A. il vuoto rimasto, e le rare qualità della sua natura artistica ed individuale gli appaiono più che mai evidenti.

G. BAGIER. - *Das Problem Reger.*

In questa primitiva del volume *M. Reger* d'imminente pubblicazione, nel Feerverlag di Weimar, l'A. pone il quesito dello stile del Maestro; stile che pare caotico, e « corrisponde alla lotta di Reger per la liberazione dell'anima propria dal mondo esterno ».

D. MILHAUD. - *Paris und unser « Pierrot lunaire ».* (Parigi e il nostro « Pierrot lunaire »).

L'A., che direbbe l'esecuzione parigina del lavoro (6 settimane a 2 prove al giorno colla cantante Marya Freund; cogli strumentisti 20 prove di 3 ore l'una) esprime la sua ammirazione per l'opera dello Schönberg, gustatissima dai maggiori musicisti francesi.

V. RIETI. - *Vor einer Renaissance der Italienischen Musik.* (Prima d'una rinascenza della musica italiana).

Mentre la tradizione operistica italiana non fu mai interrotta, la tradizione dell'arte strumentale cessò colla fine del sec. XVIII; quindi il compito di ritrovare la via è arduo. Ma la vitalità della giovane scuola favorisce le più ardite speranze.

PH. HESELTINE. - *Musik in England.*

In quest'intiro di studio l'A. da uno sguardo retrospettivo, e spiega perchè l'arte attuale d'Inghilterra torni a sentir vivi i suoi vecchi maestri del sec. XVII, che un tempo si giudicavano imperfetti. Il nostro sentimento tonale è ritornato all'imprecisione caratteristica (benchè ad un altro grado d'evoluzione) di quel periodo storico. (Continua).

Dr. W. GROSZ. - *Aus Schrekers Schule.* (Dalla Scuola di Schreker).

Considerazioni sulla personalità artistica e sulle opere di Alois Hába, Felix Petyrek, Joseph Rosenstock.

H. KAUDER. - *Fragment über neue Kammermusik.*

Dopo aver notato come la musica da camera vada rinascendo, l'A. sintetizza le attitudini, in questo genere, di M. Reger, A. Schönberg, B. Barók, Z. Kodaly, E. Bloch, L. Windsperger e P. Hindemith, e conclude: « forse la musica tedesca (come il popolo e tutta l'anima germanica) si trova ad una svolta, tra un grande passato ed un più grande avvenire ».

— *Von der deutschen Seele.*

Prima II. Pfizner (l'autore stesso) spiega sommarariamente le sue intenzioni ed i caratteri del proprio lavoro, poi Oskar Ble ne fa la critica. « Questa cantata resta una delle opere più serie della letteratura musicale moderna, e dal lato puramente musicale è un sicuro progresso dell'autore verso l'indipendenza, sulla via d'uno stile neogotico, ispirato all'ambiente organistico... ».

W. PIJPER. - *Holländische Musik.*

L'A. vuol « far sapere all'estero, che esiste un movimento moderno Olandese, e che lavoriamo tanto seriamente e con altrettanta fiducia come i Sei di Parigi, la moderna Inghilterra, la Spagna e l'Italia ». Ed illustra i tre nomi salienti: Alphonse Diepenbrock, Dr. Johann Wagenaar, Bernhard Zweers ed altri.

Revista Musical Catalana. - Barcellona, gennaio 1922.

J. R. CARRERAS. - *Algunes audicions musicals del temps vell a Santa Maria del Mar de Barcelona.*

Notizie sulla cappella, sull'organo e su alcune solenni esecuzioni musicali « del vecchi tempi » (dal 1480 in poi) a S. Maria del Mare a Barcellona, che fu per Carlo III (sec. XVIII) cappella reale.

— *El Cançoner popular de Catalunya.*

Resoconto della seduta dell'*Orfeo Català*, in cui si organizzò la preparazione del Canzoniere, affidando ad un consiglio di competenti la redazione di varie speciali monografie, come studi preliminari.

MUSICA VOCALE DA CAMERA
CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANOFORTE

N. VAN WESTERHOUT

Tre Melodie. S. o T.

116645 - Solo, su *noetica erta.* Versi di E.

Heine 4,-

116646 - *Addio, donna adorata.* Versi di E.

Heine 4,-

116647 - *Canto melanconico.* Versi di U. Tar-

chenti 4,-

(Negli prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI



VITA MUSICALE

TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

GLAUCO DI ALBERTO FRANCHETTI AL S. CARLO DI NAPOLI

Dopo vari rinvii è andata in scena la sera dell'8 corr. al S. Carlo, la nuova opera in tre atti di Alberto Franchetti, su libretto che Gioacchino Forzano ha verseggiato sulla trama del notissimo poema drammatico di E. L. Morselli. L'attesa per questo importante avvenimento artistico era intensa: una volta tanto il pubblico napoletano era chiamato a dare il suo giudizio sopra un'opera nuovissima e di un maestro del valore di Alberto Franchetti.

Non è mancato l'episodio extra-teatrale: l'arresto del maestro, scambiato per... agente bolscevico: incidente che ha reso più familiare ai napoletani il nome e la caratteristica figura dell'autore del Colombo.

Il S. Carlo era gremito, malgrado i prezzi eccezionali, ma l'atmosfera era calmissima, ed il pubblico assai ben disposto a fare — come ha fatto — un'accoglienza assai favorevole alla nuova opera franchettiana. A Napoli era ancora fresco il ricordo del successo riportato dal dramma di E. L. Morselli, allo stesso S. Carlo: il ritorno del poema, ora, nella nuova veste melodrammatica, ci ha dato l'occasione di poter determinare quale nuovo fattore estetico aggiunge, alla efficacia della poesia del dramma, l'espressione musicale.

Il poema del Morselli — specialmente al secondo atto — è essenzialmente musicale, ed ha un contenuto poetico che va oltre la finzione scenica. Il compito del musicista era ben arduo: occorreva creare un ambiente musicale di eccezione, riuscire a valorizzare, a traverso figurazioni mitiche e leggendarie, gli avvenimenti umani che da esse risultano. Troviamo nel Glauco franchettiano questo ambiente musicale? A musicisti del nome di Alberto Franchetti il giudizio va dato con la più assoluta sincerità, senza che, per ciò, restino menomati tutto il grande passato ed il nome dell'artista.

In quest'ultimo lavoro dell'autore di Colombo e di Germania tutti cantano — e troppo spesso gridano — allo stesso modo. Il pescatore Glauco canta da eroe fin dal suo primo apparire sulla scena, sostenuto da perorazioni eroiche

e fragorose dell'orchestra: — (oh serena incoscienza del giovane e puro Siegfried!) —: il canto delle Sirene manca di ogni tratto caratteristico che le distingua e le individualizzi (oh! quella prolungata, ondulante, misteriosa, marina stasi armonica che carezza le Figlie del Reno!). Così pure nessuno dei vari personaggi, se si eccettui la figura del Pastorello, ha tratti musicalmente segnati e inconfondibili.

Nel Glauco noi ritroviamo il Franchetti spontaneo ed abile a noi già noto, fisso nei suoi fantasmi musicali e nelle sue ideologie estetiche: quanto si va ricercando, (ad esempio, come dallo stesso Puccini e da Mascagni) quanto si va perpetrando, abbattendo da un tempo in qua nel campo della musica, gli è del tutto estraneo, non l'occupa né lo preoccupa. Non sappiamo se ciò gli sia di demerito, o se, piuttosto, egli voglia essere e restare così, fuori dalla esasperata ed ansiosa mentalità musicale contemporanea.

Ancora una volta troviamo in lui il compositore dalla frase eloquente, spesso efficace, se non sempre peregrina; il sapiente distributore di sonorità corali, l'abile disegnatore della linea musicale, scaltissimo nell'inquadrarla in una struttura robusta. Forse il sinfonista che nel Glauco poteva avere una significativa preponderanza, ci vien meno, questa volta.

La tempesta voluta da Circe per far naufragare presso la sua reggia la nave di Glauco, si scatena più sulla scena, meccanicamente, che in orchestra, senza riuscire ad esprimere la potenza di Circe e la tragicità del momento. Anche la immobilità scenica contribuisce a rendere un po' statica l'espressione sinfonica.

Il tessuto armonico è qua e là abilmente ricercato, ma le sovrapposizioni tonali non disturbano nessuno. La tavolozza orchestrale non ha pretese di ricerche: e certo la direzione dell'autore non ha contribuito a dare risalto alla partitura, per cui è probabile che molti e nuovi effetti possano venir fuori con una concertazione meno sommaria e più penetrante.

Il primo atto s'inizia senza preludio col canto

delle sirene allettatrici e gli squilli aspri dei Tritoni che contendono Glauco alle lusinghe delle ondine, per spingerlo alla gloria del mare. Il brano ha uno sviluppo ampio che unisce tutte le voci a quella di Glauco — destatosi al richiamo — in una melodia larga e scorrevole. Questa prima scena di magistrale fattura, sebbene di stile un po' invecchiato, non riesce a delineare con un leit-motiv tipico il colore leggendario ed etnico. L'entrata di Scilla è di una delicata dolcezza: il duettino con Glauco scorre chiaro e con buoni accenti passionali. Ai limpidi sogni di felicità della fanciulla, Glauco risponde col suo sogno di conquista. Egli vuole sfidare la morte, vincere il mare e tornare re. Il declamato *E un mattino sovra il mar canoro ha un franco impeto lirico. Ma l'oscuro presentimento di Scilla: Quando tu tornerai lo sarò morta non trattiene Glauco: egli chiede al pastore Forchis, l'ingordo padre di Scilla, il tesoro delle sue pelli per farne commercio «ai confini del mondo».*

La figura di Forchis è schizzata con un indovinato colore pastorale: il dialogo è sottolineato dal tema efficace e grottesco della zampogna. Alla disperazione di Glauco per il rifiuto del vecchio, Scilla trova la forza di rinunciare al suo sogno d'amore e alla sua vita, dando ai pescatori le chiavi della capanna di Forchis. Il tesoro è portato sulla nave che apre al sole sfolgorante la sua vela latina. Il distacco di Scilla dalla gomera che dovrà liberare la nave è di un avvincente commoimento nella recitazione del dramma del Morselli: musicalmente essa potrebbe essere ancora più intima, profonda e comunicatrice, poi che il significato poetico ed umano è dei più doloranti e commossi.

L'atto, ascoltato con raccoglimento e senza interruzioni, procura sette chiamate agli interpreti ed all'autore.

Nel secondo atto l'elemento umano ha il sopravvento sul mito. È la bellezza pagana che vuol trionfare col suo fascino fisico più che la potenza occulta della dea. Circe è la donna che anela all'amore con tutte le lusinghe del suo corpo flessuoso e perfetto, irradiato di luci fantastiche. È l'episodio più teatrale, più complesso e musicale del dramma: ed anche il più pericoloso. Il maestro Franchetti ha dato a questo quadro scenico una cornice musicale di elaborata fattura e di larghe intenzioni sinfoniche. Ma Glauco non resta ammaliato — e, purtroppo, il pubblico nemmeno —. Il tessuto orchestrale aveva bisogno, forse, più di luci iridescenti, oltre quelle artificiali sulla scena, più di carezze suadenti che di fragorosità un po' fastidiosa. La malla seduttrice di Circe — sia anche di una dea — è più declamata che operante. Né passano in orchestra i fremiti della danza voluttuosa e ammaliatrice: il galo sciame delle danzatrici resta attaccato dal quadro e snoda le sue moventi senza una vera e propria integrazione musicale. Non ci sarebbe troppo da stupire che Glauco non si sia lasciato cogliere

dall'insidia, mentre inneggia con accenti di calda passione, dopo il bacio di Circe che lo ha reso re, immortale, all'amore per la piccola Scilla, abbandonata sull'arida spiaggia di Scilla.

Anche quest'atto — che a me pare inferiore al primo — è accolto con favore: cinque chiamate agli artisti ed al maestro.

Nel terzo atto la figura del Pastorello, che ama in silenzio Scilla, è resa con accenti flebili e melodici. Scilla è lontana, scacciata dal vecchio Forchis, e l'umile pastorello, simbolo della umana bontà, non sa modulare che menie tristi. Canta per Forchis: *Avevi un usignuolo sul tuo prato: è una dolce melodia che, per sé stessa, non manca di commoimento. Un pescatore annunzia che è stato trovato il cadavere di Scilla: lo portano presso la capanna. La trenodia del corteo pastorale è una pagina di sicuro effetto sul pubblico: ma anche qui il crescendo delle voci guasta il momento grave e raccolto della situazione drammatica.*

Un suono di buccine lontano: è la nave vittoriosa di Glauco che ritorna re ed eroe immortale. Torna per Scilla e ne trova il corpo esanime. La disperazione di Glauco scoppia tragica. La scena lunga e faticosissima per il cantante non comunica al pubblico l'angoscia che schianta Glauco. In poesia l'arte dell'attore e le sfumature del verso del Morselli hanno potenza maggiore: musicalmente la scena non ci ha guadagnato. Per volontà di Glauco il suo corpo è legato a quello di Scilla ed è gettato in mare. La canzone del Pastore, con un ritorno efficace, ammonisce l'umanità: «Che il profumo del cuore di Scilla renda migliore ogni cuore umano!»

L'opera si chiude con quattro o cinque chiamate agli artisti col maestro, ed infine al solo Franchetti, al quale il pubblico esterna tutta la sua simpatia.

L'esecuzione è stata magnifica. Il tenore Bergamaschi, nella irta e difficile parte di Glauco, è stato un cantante ed un interprete perfetto. Circe era Matilde Blanco Sadun, cantante dalla voce magnifica. Una Scilla soavissima la intelligente Hina Spani. Forchis era il baritono Baratto, che ha reso ottimamente la figura del vecchio pastore. Buon Pastorello la Paikin. Bene a posto le parti secondarie. Ottima la concertazione dei cori, che nel Glauco hanno una parte rilevante, affidata al valoroso maestro Papa.

La messa in scena (alla quale attese personalmente il librettista Forzano) è stata senza dubbio, insieme a quella del Boris, la più sonuosa ed accurata che si sia avuta in questa stagione al S. Carlo, dove, bisogna riconoscerlo, l'impresa Laganà, mercè le speciali cure della signora Tina di Angelo, ha preparato questo spettacolo in modo degno dell'avvenimento e del nome del maestro Franchetti, che volle dare a Napoli la primizia della sua nuova opera.

GENNARO NAPOLI.

MILANO

Alla Scala

La stagione prosegue tra il più gran fervore del pubblico che affolla il teatro in modo inverosimile e assai spesso lo riempie sino all'ultimo posto di loggione.

Il 22 marzo si ebbe una riproduzione di *Mefistofele* assai notevole sia per il valore di alcuni fra gli interpreti principali, sia per le speciali cure dal regista André dedicate alla messa in scena, che culminò nel quadro del *Sabbia romantico*, per effetti di masse e di luci. Mefistofele era il De Angellis, già noto al pubblico scaligero nella medesima parte, per averlo eseguita pochi anni or sono; Faust il tenore Pertile, che invece era del tutto nuovo per Milano e fu una gradita rivelazione; Margherita la valentissima Caracciolo; Elena la giovane Paccetti. Arturo Toscanini concertò e diresse lo spartito boitiano, che appariva alla Scala per la prima volta dopo la scomparsa del suo illustre autore, con la consueta fiamma di artista animatore e con devozione religiosa, si da far sembrare lo spettacolo tutta una celebrazione.

Altro eccellente spettacolo è stato la *Wally*, la cui sempre fresca e sempre commovente musicalità fu penetrata ed espressa mirabilmente dal direttore Panizza. Interpreti efficaci ne furono Margherita Sheridan, già apprezzata a Milano in una recente esecuzione di *Butterfly* al Dal Verme, e che nella scabrosa parte di Wally ha rivelato buone qualità vocali, la De Voltri, uno spigliato Walter, la Bertana, una graziosa Afra, il tenore Marini, che supplì il Piccaluga infermo, il baritono Noto e il basso Di Lello, tutti tre pregevoli elementi dello spettacolo. Di molto effetto tutte le scene, sebbene alquanto di vecchio stile; ben riuscita la caduta della valanga, che nei teatri rappresenta lo scoglio di tutti i macchinisti, quando beninteso non si tratti, come alla Scala, degli Ansaldo, per i quali non esistono difficoltà tecniche.

Questa riproduzione di *Wally* ha avuto una particolarità interessante, e cioè la rappresentazione del finale dell'opera nella versione più rapida, quella cioè che è stata sempre eseguita durante la vita dell'autore.

I balli russi al Dal Verme

Il pubblico è accorso alla breve serie di rappresentazioni offerte dalla Compagnia di Heana Leonidoff, mostrando il suo pieno gradimento per la ricchezza degli spettacoli, l'eccellenza delle esecuzioni, anche da parte dell'orchestra diretta, questa, dal ben noto maestro Pomeranzew.

Tra i balletti particolarmente piaciuti ricordiamo: *Feste persiane*, una leggenda fantastica popolata di fahiri; *Le porcellane animate*, riproduzione di gruppi di celebri danzatrici e danzatori del secolo XVIII, pieno di eleganza e di movenze armoniche; *Le canzoni arabe* (musica di Borodine e Rimsky Korsacoff, orche-

strata da Ottorino Respighi); *La Pirrica* (musica di Chopin e orchestrazione di Respighi), interessante danza guerresca; *Scherzo veneziano* che si svolge su un tenue e indovinatissimo commento musicale dello stesso Respighi.

Al Costanzi di Roma è riapparso, dopo lunga assenza, e favorevolmente accolto, il *Tannhäuser*, diretto assai bene da Fritz Reiner e ottimamente eseguito da Catullo Maestri, dal Montesanto, dal Cirino, dalle signore Reinardt e Rodrigo.

Toti Dal Monte è stata eccellente protagonista di *Lodolella*, efficacemente coadiuvata dal tenore Rocondi e dal Persichetti. Il lavoro è stato diretto con la consueta foga da Pietro Mascagni, il quale — in occasione della serata di gala per i Sovrani del Belgio — ha presentato anche una ottima edizione di *Iris*, con artisti quali la Viganò, il Lazaro, il Persichetti, il Cirino. Il popolare spartito ha poi, nelle successive repliche, richiamato un pubblico fitissimo.

Come seconda ed ultima novità della stagione si è data *Isabella Orsini* di Renato Brogi, che ha ottenuto le stesse liete accoglienze di Firenze e di Buenos Aires. Numerose chiamate ha avuto l'autore presente e gli ottimi interpreti: il maestro Bellezza, Carmen Melis, il Rossi-Morelli, il Cortis.

Il Massimo di Palermo si è riaperto con *Wally*, protagonista la Cervi-Caroli. Ha seguito *Fedora*, con la Llopert e il tenore Tafuro e, finalmente, — attesissimo — è andato in scena il *Trittico* che ha avuto il consueto grande successo: sette chiamate dopo il *Tabarro*, sei dopo *Snor Angelica*, sette dopo lo *Schicchi*. Lodevolissima l'esecuzione della Llopert (Giugetta), dell'Ader (Angelica), dell'Agozzino (Frugola e Principessa), del Bolis (Luigi), del Paci (Schicchi), del Tafuro (Rinnuccio), dell'Inghilieri (Michele), ecc.

Il maestro Paolantonio in tutti gli spartiti, e specie nel *Trittico*, ha ottenuto dall'orchestra il maggior rendimento.

A Firenze, alla Pergola, *Francesca da Rimini* di Zandonai è piaciuta moltissimo ed ha avuto numerosissime repliche. Il maestro Armani è riuscito ad imprimere coesione e unità allo spettacolo. Ottima protagonista Isora Rimoli bene assecondata dal tenore Barra e dal baritono Morellato.

Rigoletto e *Maestri Cantori* — in due accuratissime esecuzioni — sono state le due ultime opere dell'importante stagione del Verdi di Trieste così sapientemente diretta dal maestro Marinuzzi.

Al S. Carlo di Napoli, protagonista Zaleski, si è dato *Boris Godunov*, col consueto favore; poi, protagonista Galeffi ed altri esecutori la Sari e il tenore Minghetti, *Rigoletto*, che il maestro Mascheroni ha concertato ottimamente.

Anima allegria di Vittadini è stata assai gustata al Sociale di Bergamo. L'autore ha avuto

numerosissime chiamate e con lui sono stati applauditi gli interpreti: la Sassone Soster, la Mari, il Nadal, il Dominici e il direttore maestro Puccetti.

Ennio Neri ha fatto una buona riduzione operettistica della nota commedia di Hennequi, *Nelly Rozier*. Il maestro Sassoli rivestendola di musica gaia e talvolta originale le ha saputo mantenere l'agile trama. Il pubblico romano ha fatto buona accoglienza al nuovo lavoro, eseguito con impegno dalla Stabile.

Il libretto di Wilner e Bodanzki della nuova operetta, *Jaliska*, rappresentata al Luna Palace di Milano, non è gran cosa, né suscita soverchio interesse. Ma la musica del maestro Eysler ha brio, facilità e gaiezza nel ritmo burlesco e svenevole del tipo viennese. Volenterosa l'esecuzione della compagnia Gragnani-Tosi.

Dopo ventott'anni *Falstaff* è riapparso al pubblico parigino, all'Opéra, riportandovi un successo caloroso. Il maestro Vigna ne ha preparato minuziosamente la concertazione, impiegandovi non meno di due mesi, ed ha diretto lo spartito con amore di musicista e di italiano.

Tra gli interpreti primeggiò l'Huberty, protagonista, che dovette bisare la canzone del paggio; pregevole la Laval, una Nannetta piena di grazia. Ad ogni quadro parecchie chiamate agli artisti e al maestro Vigna.

Anche quest'anno il teatro dei Campi Elisi ha ospitato per quattro rappresentazioni di *Tristano* e *Isotta* la Compagnia del Regio di Torino che ha avuto rinnovate lietissime accoglienze di pubblico e di critica.

Amedeo Bassi e la Rakowska si sono imposti per la potenza dei mezzi vocali e per il non comune intuito interpretativo wagneriano. Il maestro Serafin, nonostante le scarse prove, ha concertato e diretto in maniera superiore ad ogni elogio. Apprezzatissimi anche gli altri esecutori, la Capuana, il Quinz-Tapergi, e l'insieme.

La *Loreley* di Catalani, nuova per quel pubblico, ha avuto al Metropolitan di New York un grandissimo successo, sotto l'accurata direzione del maestro Moranzoni. Essa costituiva la sola novità italiana del corrente anno, ed ha riportato un esito superiore a quello delle novità delle altre nazioni.

Finalmente, la prossima stagione, il Metropolitan avrà una novità autentica, ossia di data recente: e sarà questa *Anima allegria* di Vittadini, la cui popolarità farà così un altro grande passo.

A Lisbona, durante la lunga e brillante stagione d'opera testè chiusa, vennero rappresentate *Aida*, *Bohème*, *Tristano*, *Parsifal*, *Lohengrin*, *Faust* (direttore Vittorio Gull); *Butterfly* cantata dalla giapponese Kiwa e diretta dal giovane Versè.

Il Gui diresse anche sei Concerti sinfonici, nei quali figurarono i nomi degli italiani Porpora, Martucci, Pizzetti, Respighi. L'arte no-

stra trionfò sempre. Per attestargli il suo personale compiacimento il Presidente della Repubblica portoghese decorò il Gui, *motu proprio*, della più alta onorificenza del paese: la commenda di Santiago.

CONCERTI

MILANO

SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — 17-19 marzo. La pianista Clara Sansoni ha avuto lietissima accoglienza eseguendo, con gusto fine, con squisito senso d'arte e rara intelligenza, i due interessanti programmi nei quali figuravano brani di Franck, Liszt, Chopin, ecc., costretta, anche, a concedere altri pezzi in più.

24-26 marzo. Wanda Landowska, entusiasta e convinta propagandista del clavicembalo, interprete eccellente, dotata di vasta cultura e di cospicue doti, ha entusiasmato — coadiuvata validamente dall'orchestra diretta dal Polo — eseguendo musiche di Haendel, di Bach, di Coperin, di Marcellus, ecc. Maria Castellazzi Bovy si è assai distinta quale cantatrice di antiche musiche e, specie, di alcune canzoni veneziane del seicento. I maestri d'Erasmus, Adolfo Bossi, Tonini, Soragna e Malpietro hanno notevolmente contribuito alla buona riuscita delle due interessanti sedute.

4 aprile. Il violoncellista Bonucci, che per la prima volta si presentava al nostro pubblico, ha eseguito assai bene diverse composizioni atte a dar risalto alle sue qualità di tecnica, di virtuosità e, soprattutto, d'interprete. Il suo successo è stato magnifico. Ottimo accompagnatore il D'Erasmus.

AMICI DELLA MUSICA. — 3-5 aprile. Numeroso pubblico è intervenuto a queste udizioni del Trio Serato-Consolo-Mainardi, accolto anche assai favorevolmente per valore, ormai noto, dei singoli concertisti. Piacque, specialmente, il *Trio in si bem.* di Beethoven.

TEATRO DEL POPOLO. — 12 marzo. Nuovo concerto del Quartetto Sevelk-Lhotsky con pubblico consenziente. Il Quartetto di Giulia Recl ha dimostrato, nell'attrice, ottime qualità ed è stato bene eseguito.

19 marzo. Si è presentato Alberto Spalding, violinista di gran merito, con un bel programma in cui emergeva la *Fantasia scozzese* di Max Bruch, pezzo di gravi difficoltà, che furono superate, dallo Spalding, con disinvolta bravura. Notevole in lui l'espressione ed eccezionale la cavata. Applausi calorosissimi.

26 marzo-2 aprile. Il Trio milanese (Mardotti, Tonini, Pinfari), nella prima seduta, ha presentato, oltre a brani già noti, una nuova *Sonata in la min.*, per violoncello e pianoforte, di Vincenzo Ferroni che è piaciuta per i pregi di costruzione e di tecnica. Il 2 aprile ha eseguito con bravura il *Trio in la min.* di Frugatta, e si è associata la cantante De Witt che ha

fatto una gradita ed interessante corsa nel campo della musica polacca.

③ **CIRCOLO D'ARTE E D'ALTA CULTURA.** — 13-16-20 marzo. Ebbero luogo delle letture-concerto su D. Scarlatti. Il maestro venne illustrato in rapporto all'ambiente musicale del tempo, alternando lavori clavicembalisti e vocali, ed oltre la sua opera si esaminò anche quella dei suoi precursori e dei suoi successori, con opportuna larghezza di criterio cronologico. La lettura e tutta l'organizzazione si devono a Giulio Bas; al pianoforte sedette, deliziosamente, Miecio Horszowski; con essi collaborarono le signorine Cortinovis e Abba ed i maestri Pedron e Russolo. Le serate raccolsero tutta la Milano intellettuale e furono saggio e promessa d'una attività intelligentemente artistica.

Ogni domenica poi, vi è convegno musicale nel quale si legge, si commenta, si ripete — come tra amici — musica antica poco nota, nuove pubblicazioni, altre inedite, ecc., al solo scopo di penetrarne lo spirito. Chiunque può intervenire, senza restrizioni di sorta.

③ 30 marzo. Dagmara Renina — accompagnata benissimo dal pianista Russolo — ha cantato, con intelligenza e buoni mezzi, canzoni russe classiche e moderne.

③ **CONCERTI DIVERSI.** — 15 marzo. Autore ed interpreti sono stati festeggiati nell'udizione destinata a far conoscere le composizioni di F. Carlo Gaito.

③ 16 marzo. Enrico Bormioli è stato assai applaudito da un pubblico numeroso lieto di apprezzare un pianista che ha notevolissime doti di forza, di sentimento e di tocco. Buono il programma.

③ 19 marzo. Interessante ed originale il terzo concerto dal motto «torniamo all'antico» della Federazione audizioni musicali infantili. I piccoli cantori eseguirono musica del settecento — Landi, Mozart, Haydn, ecc. — ed indossavano costumi dell'epoca. Elisabetta Odoone e Alessandro Perlasca, anime dell'istituzione, meritano plauso e appoggio.

③ 19 marzo. L'onomastico di Verdi è stato ricordato alla Casa dei Musicisti, da lui fondata, con un riuscito concerto vocale e strumentale, diretto dal maestro Stefanì.

③ 19 marzo. Grande favore ha incontrato la seduta offerta dal maestro Carlo Censi e signora, per l'Università popolare, di musiche sinfoniche per pianoforte a quattro mani.

③ 20 marzo. Margherita Ruini Cambon è stata assai festeggiata nell'esecuzione — fine ed intelligente — di musiche da camera.

③ 22 marzo. Konec ha rinnovato il successo delle precedenti audizioni. Specialmente dopo *Le streghe* di Paganini, eseguite mirabilmente, è stato acclamato e costretto a prodigarsi in altri pezzi.

③ 23 marzo. Nuovo trionfo di Vecsey, per la sua arte personalissima, per la precisa sicurezza, per la perfezione con cui interpreta ed

anima. Soprattutto in Paganini e in Wieniawsky è apparso un sovrano del più ardito tecnicismo. Ha dovuto concedere parecchi pezzi fuori programma. È stato accompagnato da Walter Meyer Radop, valentissimo pianista.

③ 25 marzo. Un buon violinista, sia come esecutore che come interprete, è apparso Italo Prati accolto, quindi, assai favorevolmente assieme al maestro Marino Beraldi che, accompagnando ed in pezzi da solo, è stato ottimo pianista.

③ 27 marzo. Kitty Cervenkova, violinista svedese, è una buona promessa per l'arte; le sue doti sono notevoli specie in rapporto alla giovane età.

③ 29 marzo. Al Concerto di beneficenza per la Lega nazionale hanno partecipato, oltre all'orchestra diretta dal maestro Revere, alcuni cantanti accompagnati al piano dal prof. Rolla.

③ 31 marzo. La cantatrice Gianna Rossi e il violoncellista Ranzato sono stati assai festeggiati in un programma notevole e bene eseguito.

③ 1 aprile. Interessante la prima audizione del Gruppo Universitario di cultura. Innocenzo Cappa ha detto, con l'abituale brio ed acume, parole di circostanza. La signorina Brondi ha interpretato assai bene alcune composizioni per liuto e chitarra del seicento, del settecento e contemporanee, cantando con sentimento alcune *Arie* ed accompagnandosi ora col liuto, ora con la chitarriglia, o con la chitarra moderna, facendosi vivamente, applaudire.

③ 2 aprile. La Cappella musicale metropolitana ha eseguito in Duomo, sotto l'accurata direzione del maestro Gallotti, la *Messa in canone* del Palestrina, in puro stile vocale e senza accompagnamento d'organo. L'uditorio n'è rimasto ammiratissimo.

③ 3 aprile. Al Lyceum altra notevole esecuzione del pianista mutilato Re e presentazione della principessa Cegadaeva, elettissima cantatrice.

RECENTISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Violino solo

ALARD (D.)	
E. R. 189. - 24 Studi-Capricci nel 24 toni della Scala, Op. 41. Edizione riveduta da G. DE ANGELO	L. 7,-
BACH (G. S.)	
E. R. 227. - Sonate e Partite rivedute e commentate da M. ANZOLETTI	8,-
CAMPAGNOLI (B.)	
E. R. 189. - 7 Diversimenti composti per l'esercizio delle sette principali posizioni. Op. 18. Edizione riveduta da E. POLO	6,-
GAVINIES (P.)	
E. R. 228. - Le vingt-quatre Matinées. Edizione riveduta da G. FUSSELLA	5,-

EDIZIONI RICORDI

ROMA

③ **ALL'AUGUSTEO.** — 8, 12 marzo. Secondo e terzo concerto di Bruno Walter. Il valoroso direttore tedesco, che aveva suscitato discussioni nel suo primo concerto con la *Settima*, ottiene un bel successo col *Don Chisciotte* di Strauss, nel quale si distingue il violoncellista Rosati. Nell'ultima audizione egli offre una esecuzione buona per stile ed accentuazione della sinfonia *Jupiter* di Mozart.

③ 15 marzo. Udizione del violinista americano Albert Spalding che, nel Concerto di Brahms e nella *Fantasia* scozzese di Bruch, rinnova il successo già ottenuto all'Augusteo anni or sono.

③ 19 marzo. La cantante francese, Jeanne Montjovet, già nota ed applaudita a Roma, ed il violoncellista Mainardi sono accolti da schietto successo. Parte principale del programma, pel Mainardi il Concerto di Dvorak, per la Montjovet Bach, Gluck, Berlioz, Chausson, Duparc.

③ 22 marzo. Commemorazione di Saint-Saëns diretta da Bernardino Molinari, e pienamente riuscita per la scelta del programma (*Déluge, Danza macabra, Concerto per pianoforte, III Sinfonia*) e per l'ottima esecuzione. Vi partecipa la valentissima pianista Tina Filippini Siniacchi.

③ 25, 29 marzo. Maurizio Rosenthal ritrova i successi incontrati otto anni or sono, per le sue brillanti qualità di esecutore e di interprete, specialmente di Chopin, Schumann, Liszt.

③ 2, 5, 9 aprile. Ritorno all'Augusteo del direttore russo-inglese Albert Coates, che già l'anno scorso vi fece il suo ingresso, accolto da successo assai lieto. Interessante, nei programmi, la Sinfonia *I Pianeti* dell'autore contemporaneo inglese Holst, composizione saldamente costruita di intendimenti notevoli, ma scarsa di vera ispirazione e vitalità; e inoltre il nuovo Poema sinfonico *Il beato regno* di Vincenzo Tommasini, rievocazione mistica medioevale su motivi gregoriani, bene accolta per l'interesse non comune della trama strumentale e polifonica.

③ **ALTRI CONCERTI.** — Nella Sala Accademica di S. Cecilia hanno offerto interessanti e applauditi concerti di musica da camera Spalding, Rosenthal, la Montjovet e Mainardi, ottenendo accoglienze non inferiori a quelle conseguite all'Augusteo. Inoltre si è presentato il Quartetto boemo, conquistando l'ammirazione più schietta per le qualità forse uniche di fusione, di equilibrio, e di sentimento artistico. I concerti sono stati chiusi dal pianista francese Alfred Cortot, esecutore ed interprete di prim'ordine.

③ Alla Filarmonica un ciclo di tre concerti, ottimamente riusciti, di Mario Corti e Alessandro Bustini dedicati alla Sonata per violino e pianoforte. Poi un concerto del Quartetto bolo-

gnese (Barera, G. Consolini, A. Consolini, Serra). E finalmente una buona esecuzione della *Passione di Cristo* di Perosi, diretta da A. Bustini e riascoltata con interesse e commozione dall'affollatissimo pubblico.

③ Alla Sala Bach concerti dell'ottimo Quartetto romano; della cantatrice Elena Tani assai applaudita in musiche russe e tedesche e in composizioni moderne di Zandonai, Alaleona, Santoliquido; dei pianisti Elena Formichi, Leandro Criscuolo, Luigi Franchetti (rivelatosi ottimo artista in due concerti), Mario Bartocchini.

③ Agli Amici della Musica un concerto del Quartetto della Società, che presenta con schietto successo una interessante novità: *Sei Canzoni italiane* per quartetto d'archi di Domenico Alaleona.

③ Nelle altre Sale la serie dei concerti è stata interminabile: occorre accennare al Gruppo Universitario Romano, al Lyceum, ai concerti popolari del «Giornale della Donna», a quelli del giornale «Musica».

Degni di particolare nota i concerti di Alfredo Casella, di Ghita Lénart, del violinista Vitetta.

TORINO

③ Nelle due sedute del Trio: Vines (pianista), Bilewsky (violinista), Lévy (violoncellista), alcuni Pezzi di Rameau, il Trio di Ravel, la Sonata per piano e cello di Debussy piacquero assai più di un Trio di Royer e di una Sonata di Hurel.

③ La Pro Cultura femminile ha dato alcuni concerti bachiani di particolare importanza. Vi hanno partecipato un gruppo di valenti musicisti quali Wanda Landowska, l'ottima clavicembalista, Maria Amstad, fine cantatrice, il maestro Perrachio, concertatore e direttore, parecchi volenterosi strumentisti, il baritono Granforte, il maestro Ghedini, all'organo, il maestro Gentili, la Corale Palestrina diretta da don Pagella, ecc. In programma le due cantate di Bach, *Selig ist der Mann* e *Sparite ombre moleste*, questa assai più apprezzata dell'altra, il 5° *Concerto Brandenburgese*, ecc.

BOLOGNA

③ Interessante un Concerto di «Musica Nuova» con programma essenzialmente d'avanguardia. Esecutori, assai apprezzati. Rappaini (violino), Brunelli (violoncello), Rieti (pianoforte). Piacquero un Trio di Pratella, ricco di valori lirici, e uno di Cordone, interessante per pregi formali e sostanziali. Assai discussi altri brani per pianoforte: *Risonanze* di Malipiero, *Il raggio verde* di Castelnuovo Tedesco, ed alcuni del Rieti non troppo significativi.

③ Alla Sala Pizzi, dapprima, al Liceo, dopo, ha avuto unanimi consensi il pianista diciottenne Zecchi che è una eccellente promessa perchè dotato di sensibilità stilistica e di schiettezza di tecnica non comuni.

NAPOLI

⊗ Ottimo esito ha avuto il concerto dell'organista F. M. Napolitano alla chiesa del Carmine; specialmente il *Concerto* di Rheinberger per organo e orchestra, diretta, questa, da Gennaro Napoli con la solita bravura.

⊗ Pianista squisitamente cerebrale e personalissimo si è rivelato al pubblico degli « Illusi » Leonida Kreutzer. Si possono discutere le sue interpretazioni, ma si devono ammirare le sue virtù d'espressione. In Rachmaninof, in Scriabin, in Haendel, il Kreutzer si è mostrato artista privilegiato.

⊗ Il violinista Ruggerini e il pianista Contessi hanno eseguito per l'Università popolare di Venezia un programma attraente che andava da Mozart, Couperin, Chopin e Debussy. Entrambi hanno solidi requisiti e sono stati assai applauditi.

⊗ Gastone Zuccoli ha offerto al Circolo artistico di Trieste una audizione di sue composizioni molto apprezzate anche per l'ottima esecuzione.

⊗ L'orchestra della filarmonica di Trento, diretta dal maestro Gianferrari, ha dato una bella prova della sua maturità eseguendo con bravura un arduo programma. Piacquero specialmente le *Scene abruzzesi* del De Nardis e lo *Scherzo-Fantasia* dello stesso Gianferrari.

⊗ Sotto la direzione di Felice Boghen, che si sedeva al pianoforte, si eseguì nel Salone della Pergola di Firenze un interessante programma di musica da camera francese, comprendente, anche, alcune *Liriche* di autori ignoti del 17° e 18° secolo, elegantemente armonizzate dal Boghen.

PARIPI

⊗ Il Concerto del Conservatorio ha eseguito, per la prima volta in Francia, *Fontane di Roma* di Respighi. L'elegante poema, egregiamente diretto dal Gaubert, ha soggiogato l'uditorio. Anche la critica — come riportiamo nelle Recensioni — ha espresso giudizio inusitatamente favorevole.

⊗ La stessa orchestra ha fatto applaudire le sei *Chansons à danser* di Bruneau, su versi di C. Mendès, per la varietà dei ritmi eleganti e dell'istrumentazione.

⊗ Sempre alla Società dei concerti del Conservatorio, Ferruccio Busoni ha ottenuto una trionfale accoglienza. Ha suonato, tra l'altro, con delicatezza, con gusto e grazia irreprensibili il *Concerto in sol magg.* di Mozart. Discusso, invece, è stato come autore; i due suoi Studi, *Carteggio* e *Sarabanda*, non hanno avuto consensi unanimi.

⊗ Ulisse Matthey, di ritorno da una fortunata tournée in America, ha dato tre concerti d'organo al Conservatorio di Bruxelles, apprezza-

tissimo come virtuoso e interprete. Piacquero soprattutto le sue esecuzioni di Franck, dello *Studio sinfonico* di M. E. Bossi e della *Sonata* di E. Schieppati.

⊗ Pure a Bruxelles, in uno degli ultimi concerti popolari, è stata eseguita una *Sinfonia*, di solida costruzione e nobilmente ispirata, di Silvio Lazzari.

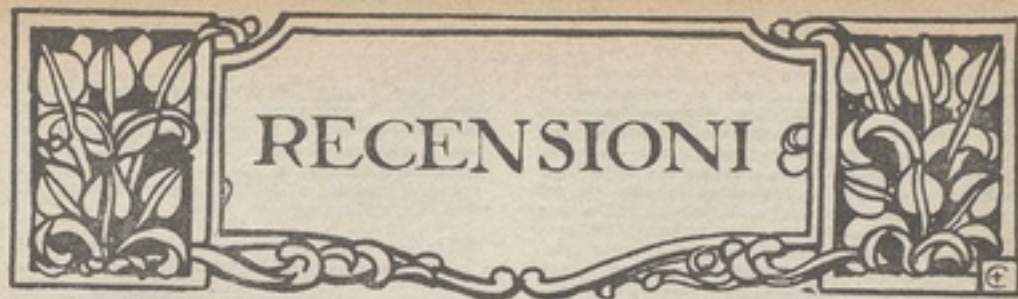
⊗ Un concerto non comune si è svolto alla Sala Carnegie di New York. Tre grandi orchestre — la New York Philharmonic, la New York Symphony e la Philadelphia Orchestra — si erano per l'occasione riunite per un grande programma diretto successivamente da cospicui musicisti quali Bodansky, Coates, Mengelberg, Stokowsky e Strauski.

INDIRIZZI UTILI

Segnaliamo questa rubrica, per la sua importanza, agli: *Editori, Negozianti di musica, Maestri, Scuole musicali, Collegi, ecc.:*

Negozianti di Musica.

- BOLOGNA.
Pizzi & C. - Via Zamboni, 1.
- CALTANISSETTA.
Ditta Nicosia Mario. - Corso Umberto I, 81.
- FIRENZE.
Brizzi & Nicolai. - Via Cerretani, 12.
- GENOVA.
Ditta De Bernardi Giuseppe succ. De Bernardi Enrico. - Via S. Luca, 52-54.
— Fratelli Serra. - Via Luccoli, 56 (rosso).
- MILANO.
G. Ricordi & C. - Via Berchet, 2.
- NAPOLI.
G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.
- PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo Pal. Francavilla.
- PARMA.
P. Bassetti & C. - Via A. Mazza, 13.
- REGGIO EMILIA.
Ditta Enrico Spallanzani. - Via E. De Amicis.
- ROMA.
G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.
- TRIESTE.
Casa musicale Ditta Fabbri & C. - Via Carducci.
— Tedeschi & Obersau - Corso Vitt. Eman., 26.
— Tribel Ario succ. a C. Schmidt & C.
- VARESE.
Ditta Giuseppe Riccardi. - Corso Roma, 21.
- Scuole di Musica.
- NAPOLI.
Liceo musicale (anno XXIV): diretto dai Maestri E. Marclano, S. Cesl. - Gall. Umb. I, 59.
- TRIESTE.
Conservatorio di musica G. Tartini. Dirett. Maestro Cav. Filippo Manara. - Via Carducci, 24.



LA CRITICA SU "LA FIGLIA DEL RE,, DI ADRIANO LUALDI

La Stampa, Torino.

La tragedia volle presentare due forze in contrasto: quella religiosa-eroica e quella d'amore. Per combinarle scenicamente il Lualdi attinse a molte fonti: ma è così ovvio il mio compiacimento per aver egli stesso compiuto da sé il libretto, cercato direttamente idee e mezzi, tentato una concomitanza di arti ed una consona e molteplice espressione artistica, che non rileverò né le mescolanze di situazioni, né certi dannunzianesimi, specialmente ricordando che la tragedia non vuol avere importanza letteraria in sé, e che si tratta dell'opera d'un giovane, scritta dieci anni fa. Considerando, dunque, le due forze in contrasto nel dramma, è agevole notare che quella ambientale religiosa-eroica è sostenuta da efficaci temi, del dolore degli assediati, del re moro, del fuoco, della legge, e che in essa rientrano pure quelli di Tehana — personaggio sicuramente delineato — come sacerdote e come mendico. Ed a questo proposito, poiché la rappresentazione dell'ambiente è affidata soprattutto all'orchestra, non voglio tacere dell'ottima impressione avuta precisamente dalla vitalità orchestrale durante le numerose prove strumentali; una vitalità calda, un discorso orchestrale fluente, chiaro, colorito, con frequenti ondate di vibrante e schietta drammaticità, mostrarono non solo l'esperienza dello strumentatore, ma la varietà d'accenti d'un fine artista.

La Gazzetta del Popolo, Torino.

Il Lualdi appartiene alla schiera dei musicisti riformatori, di quelli che vogliono battere vie nuove ed esprimersi in forme non usate. Abbandonato il vecchio melodramma, essi hanno l'onestà encomiabile di non mascherare l'antico con l'introduzione alcuni mezzi di espressione nuova concedendo, così, qualcosa della propria personalità alla vecchia scuola ed ai riformatori. Ma di tutto quanto è conquistato, nel campo vastissimo della tecnica musicale, essi si servono per esprimere, in una forma tutta personale (almeno nell'intenzione...), idee originali o che ritengono tali.

Nobilissimo intento. Sarebbe assurdo contendere ad un artista il mezzo di espressione. Resta, però, a vedere se il mezzo di espressione non divenga fine a se stesso; se l'idea, così elaborata, si presenti in una forma d'arie degna e nobile ed abbia un giusto rilievo ed un significato.

Indubbiamente, al senso vivere e palpitarci attraverso l'elegante elaborazione orchestrale della *Figlia del Re*, nella quale gli impasti sono condotti con sapienza, una passione che si esprime in forme liriche sostenutissime e spesso toccanti ed espressive. Non mai, o quasi, la linea melodica scorge dal groviglio dei suoni; ma un seguito di movimenti e di espressioni che passano da famiglia a famiglia di strumenti, che si fondono e si confondono, che si legano, che si sviluppano, che ritornano, che languono, riuscendo a darci qualche emozione e a chiarire il significato delle parole se non, decisamente, a giustificare il movimento psicologico del personaggio della tragedia.

Il Momento, Torino.

Ritornando a questo punto iniziale la vita emotiva dei personaggi, spoglia la loro figura psicologica di ogni sovrapposizione di civiltà e di particolari tendenze, e cioè, con riferimenti storici che se la nostra interiorità hanno dilatato e resa più consapevole hanno però modificato ed alterato, scomodoci dalla tradizione primitiva, l'integrazione e la compenetrazione del dramma colla musica si affacciava la più ovvia. La più ovvia e quasi inevitabile, perché istinto, gesto, voce, canto, non costituiscono se non modi d'espressione che attingono ad una sola radice la loro ragione d'essere; modi che perciò si identificano e che l'artista veramente tale deve saper rilevare in quanto mimica, in quanto verbo, in quanto musica come musicalità, insomma; con una sintonia non intesa nel senso scolastico e dialettico della parola, ma in ciò che essa ha di comprensivo; come manifestazione di liricità, assorbente l'intera compagine; berata quella da ogni formalismo, come sintetico ha da essere lo schema poetico nei suoi germi che la musica dilata e svilupperà sulle proprie peculiarità rimaste.

Concetto nobilissimo nella sua idealità e giusto nel tempo stesso, perché coglie il problema nel suo vero aspetto ed intravede possibilità inalte nello spirito medesimo dell'opera in musica.

L'Ordine Nuovo, Torino.

Della polifonia e del colore strumentale il Lualdi è sicuro maneggiatore; egli si vale abilmente dei suoi temi e li sviluppa con una varietà di ritmi e di colori che provano il magistero della sua tecnica; ricorderemo soltanto lo sviluppo del tema eroico di Damara, il quale, spesso nell'ambito di poche pagine ci appare sotto aspetti diversissimi: ora impetuoso e quasi selvaggio (prima apparizione di Damara), ora voluttuoso e sensuale (danza del primo atto), ora dolorante (duetto con Ariana al secondo atto alle parole: «Io sono tanto stanca»), ora tragico (finale primo e terzo); sviluppo che nelle sue trasformazioni ben segue ed esprime il tremendo avvicinarsi di sentimenti nel complesso animo della protagonista.

Concludendo, l'opera del Lualdi non è di quelle che si possono giudicare e liquidare nel breve giro di una frase: qualunque ne sia il suo valore inteso assolutamente, egli dimostra tale nobiltà d'intendimenti e un'aspirazione così ferma e costante verso le più alte espressioni artistiche, che noi dobbiamo badare a lui con fiducia non solo per quanto egli potrà fare nell'avvenire, ma anche per quanto egli ha già fatto finora e che del suo valore e della sua attività è pegno sicuro.

Corriere della Sera, Milano.

E dell'elemento coloristico è innegabilmente efficace l'impiego, specialmente nel primo atto; impiego fatto in maniera abile e se si vuole anche abbastanza originale. Lualdi attinge a due fonti per arrivare ai caratteri d'una musicalità indiana primitiva. A certe combinazioni

di strumenti collocati sulla scena: combinazioni che, viste associate sulla carta, suscitano l'impressione di cosa arrischiata mentre, in effetto, l'esotismo cercato è anche raggiunto. Ed all'orchestra, che, a sua volta, servendosi di preferenza degli strumenti a pizzo, dei suoni pastorali e nostalgici dell'oboe o del corno inglese, tiene unite, nel primo atto, le impressioni di colore cui agguagliano orientale vaghezza le formule melodiche melismatiche anodine col caratteristico concorso del cromatismo degli intervalli. Naturalmente il Lualdi si vale di tutte le acquisizioni dell'armonistica moderna per raggiungere lo scopo, senza lesinare sulle durezze derivate dalle cumole di parti contrastanti durante i movimenti di contrappunto. La danza della fiaccola nel terzo atto, piena di presentimenti funebri di tragedia, può servire d'esempio.

Il Secolo, Milano.

Finalmente, e per ciò che concerne il sistema costruttivo, il Lualdi si vale di «temi conduttori», che nella *Figlia del Re* si accompagnano ad ogni personaggio, e mutano perfino col mutare dei suoi stati d'animo. Abbiamo così il tema di Svara, quello del Re Drupada, di Damara, dell'amore di Damara, della seduzione, dell'amore di Ariana, della legge di Ariana, di Tabana, del fuoco, della città assediata; una lunga serie di temi, dotati, però tutti — si deve riconoscerlo — di un'impronta individuale, di una fisionomia propria, che li rende, secondo la loro funzione, facilmente riconoscibili.

Mezzi, dunque, onesti, chiari e precisi, cui si può aggiungere le risorse di un'armonizzazione e di un'orchestrazione procedenti da uno stesso ordine di intenzioni messe a profuso cioè di una volontà di esprimere secondo necessità, e non di impressionare per artificio, come, purtroppo, è costume oggigiorno.

L'Italia, Milano.

Per questa leggenda che ha sfumature di dolcezze e stridori di violenza il Lualdi ha tentato una via non frequentemente seguita, specialmente ai nostri tempi, ma pure assai arrischiata: quella della sobrietà. Coro e soli declamano spesso e per lunghi tratti a voce scoperta senza che l'orchestra entri nel loro discorso; oppure mentre l'orchestra o musica di scena adempiono ad una loro propria funzione decorativa, non necessariamente connessa al testo, scritto per le voci; ma v'ha di più; i personaggi, come accade specialmente in quel suggestivo finale del terzo atto, declamano il loro recitativo melodico, mentre l'orchestra tace ostantinamente, e semplici modulazioni del coro lontano a voci scoperte creano soltanto una specie di atmosfera delatamente sonora, ambientando il quadro alla pura leggenda.

L'illustrazione italiana, Milano.

Ma le pagine capitali dello spartito, le pagine che non ci stancheremo mai di ammirare e di lodare, sono quelle dell'interludio orchestrale. Il maestro Lualdi segna in esse, con mano ferma, la parte destinata alla sinfonia nel dramma musicale: essa dev'essere la risonanza della vicenda scenica, la lirica strumentale che affianca, costringe la lirica vocale, non le si sovrappone, elemento meraviglioso di varietà e di ricchezza. Il Lualdi può, con nobile orgoglio, rivendicare a sé il vanto di avere, fra i primi, stabilito l'indipendenza del discorso sinfonico nello svolgimento del dramma lirico, così felicemente come non era riuscito ad alcun altro dei nostri odierni compositori.

Il Mondo, Roma.

Cinque chiamate agli interpreti e all'autore coronano questo primo atto che, pure contenendo delle pagine magnifiche, ha soprattutto un valore di preparazione; atto tumultuoso di passione collettiva e di movimento di folla, in cui però i temi fondamentali si delineano già netti, limpidi e *La figlia del Re* appare già pienamente lusingata.

L'orchestra attacca l'interludio del sogno, meraviglioso. Tutte le espressioni musicali dei sentimenti più violenti si attenuano qui in una atmosfera di liricità sospesa e dolcissima sbocciando naturalmente in un quasi innocente grido d'amore, che troverà la sua adeguata espressione verbale nel bel duetto Ariana-Damara, con cui si chiude il secondo atto, felice e sostanzioso.

E cala per l'ultima volta il velario su quest'opera austera e nobilissima, consacrata dal più schietto entusiasmo del pubblico.

La Gazzetta di Venezia, Venezia.

Musicalmente il lavoro costituisce uno dei più nobili tentativi moderni di dramma lirico, ideato e condotto con intenti e con mezzi moderni ed elevati. Il Lualdi sembra, almeno apparentemente, abbia voluto atenersi dogmaticamente alla concezione tematica wagneriana e quindi nella tecnica musicale della sua *Figlia del Re* ricorrono i vari temi che dovrebbero costituire la ossatura organica del quadro lirico. La costruzione del lavoro può dirsi quasi impeccabile ed in essa sta appunto la nobiltà dell'opera d'arte.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

DEBUSSY (C.) — *Fleur des Més*, pour Chant et Piano. (A. Leduc, Parigi).

Un testo semplice e piano, d'andatura quasi popolare, musicato con mano maestra e delicata: due strofe di poesia e due periodi di musica, senz'urli, senza difficoltà, e con naturale scorrevolezza. Estensione: da do diecia sono a sol sopra il rigo.

BERTONI (F.) — *Quartetto n. 1*. (G. Ricordi & C., Milano).

Il Quartetto che Alceo Toni ha riassunto e pubblicato in edizione moderna (la prima fu fatta a Londra, e secondo Riemann sarebbe l'op. 2 del maestro) è un bel lavoro, degno di star vicino a tanti di Haydn e di Mozart (Bertoni visse dal 1725 al 1813), sia per nobiltà e freschezza di stile, che per fama.

Costituito da soli due tempi: 1. *Allegro moderato*; 2. *Minuetto*, esso non è un'opera incompleta, difatti anche gli altri lavori dello stesso autore consistono di soli tre tempi, e finiscono con un Rondò o Minuetto. Indicazione quest'ultima che spiega l'intenzione del compositore. Il Minuetto, difatti, colla ripresa del corpo del pezzo dopo il Trio, entra nella categoria del Rondò, col quale quasi sempre si chiude il Quartetto. Salvo poi vedere se nel caso attuale il pezzo abbia vita sufficiente per ben coronare l'opera.

Il primo tempo è bello, di buono stile settecentesco italiano, ora omofono, ora intimamente polifonico, come conviene al quartetto ad archi, e d'una fattura sicura e fluente. La forma è quella arcadeggiana (non rara anche in Haydn e Clementi), dove non c'è secondo tema, sibbene un secondo episodio del tema unico, in altro tono, così: all'inizio 1° episodio, a batt. 36. 2° episodio in tono di Dominante, a batt. 62 sviluppo, a batt. 87 ripresa del 1° episodio in tono di Sottodominante, a battata 110 ripresa del 2° episodio in tono principale. Il chiaro: avendo due episodi col lo stesso tema, per non tenerli tutt'e due in tono principale, il maestro ha fatto la ripresa del primo in un tono, che, logicamente, verso la fine del pezzo, doveva essere quello di Sottodominante.

Una lettura superficiale potrebbe far credere che l'episodio di batt. 22 in tono di Dominante fosse il 2° tema; ma per convincersi del contrario basta riflettere: 1° se

così fosse, che cosa verrebbe a fare il secondo episodio del tema principale a batt. 36? 2° L'episodio di batt. 22 (che forse è il passaggio) decade e non si trova più nella ripresa, mentre rimane quello che gli tien dietro. Ogni dubbio è dunque tolto dallo stesso autore.

Un elogio al maestro Toni ed un voto: che adesso i quartettisti italiani eseguiscano il bel lavoro del Bertoni.

BORODINE (A.) — *Au couvent - Nocturne*, pour Piano. (Foetisch Frères, Losanna).

Due pezzi facili, d'immediata comprensione e d'effetto; il primo richiama l'austero ambiente quasi liturgico del monastero, il secondo risveglia una certa dolcezza quasi contemplativa.

DE FALLA (M.) — *Cancion del amor dolido* (*Chanson du chagrin d'amour*). (J. & W. Chester Ltd., Londra).

Questo canto, estratto dal ballo *El amor brujo*, è un'incisiva espressione d'un intenso dolore, ostenta con poche note, pochi accordi, insistenti, ostinati, ma efficaci e schiettamente spagnoli.

RECLI (G.) — *Sei bozzetti popolari* per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Sono sei piccole belle cose, ben scelte per testo e musicate con gusto ed una certa finezza apprezzabile da tutti. *La Culla*, *Veglia materna*, *Ninna-nanna*, *Cardellino* sono pagine di poesia sincera ed alla portata di tutti, sia per pianoforte e sia per canto, purchè si abbia un po' di gusto e di cuore. GIULIO BAS.

PFITZNER (H.) — *Von deutscher Seele*. (Dulciana tedesca). Cantata romantica per Soli, Coro, Orchestra e Organo, su detti e poesie di von Eichendorff. Riduzione per Canto e Pianoforte. (A. Fürstner, Berlino).

Lavoro assai importante e che meriterebbe un'ampia analisi, purtroppo non concessa dalla tiratura dello spazio. Il nome dell'autore del versal ispiratori spiega con esattezza il titolo e la denominazione del lavoro, il quale, in origine, era tutto a brani separati. Fu soltanto in seguito che l'A. pensò di farne un tutto unico, consentendo le varie parti con intermezzi sinfonici, in funzione quasi di nastro collettore. Ci troviamo di fronte a un'opera essenzialmente tedesca, non tanto per la nazionalità del poeta e del musicista, quanto per lo spirito onde sono pervase poesia e musica, ormai qui così intimamente connesse che non si potrebbe immaginarle divise. E questa compenetrazione delle due arti dà a tutto il lavoro una compattezza che non viene mai meno. Il Pfitzner è sempre fedele alla grande tradizione wagneriana, talora forse troppo evidente; si risente, qua e là, l'influsso della nervosità e irrequietezza di Riccardo Strauss e ancora la serenità schumanniana e la dolce melancolia di Hugo Wolf; tutti elementi, però, fusi con mano maestra e sottintesa alla sua personalità. Non basta; l'A. non rinnega la grande tradizione classica e leggendo certi cori lenti e solenni, il pensiero corre volentieri alle cantate e ai grandi corali di Giovanni Sebastiano Bach. Ed è indubbiamente la parte corale che maggiormente s'impone allo studioso. Lavoro forte e mirabile, dunque. Il soprano: lavoro nazionale, ciò ch'è il pregio più bello. E quando avremo noi « Dall'anima italiana? » M. Z.

DE ROSSI (L.) — *Sei Sonate* per Cembalo, rivedute, trascritte e corrette da R. Tenaglia. (Ed. G. Ricordi & C., Milano).

Anche agli autori minori è giusto dare il merito ritalto. E quando si tratta di maestri poco noti c'è spesso da avere qualche sorpresa. In queste Sonate di Lorenzo

de Rossi, per esempio, non è possibile non notare una grande analogia con lavori posteriori e più celebri. E per citare un solo nome faremo quello di Mario Clementi. Leggendo il de Rossi il pensiero va di continuo ai Clementi e di parecchi dei suoi più noti lavori troviamo qui l'idea madre. Il grande capocollone ha certo maggiore potenza costruttiva e ricchezza di sviluppo, ma la bellezza del pensiero non è affatto inferiore nel de Rossi. Non fosse che per ciò, queste Sonate meritano d'essere prese in buona considerazione e divulgate. La revisione è minuziosa, precisa e accuratissima.

BACH (G. S.) — *Quattro Suites* per Viola da gamba; trascritte per Viola moderna da Angelo Consolini. (G. Ricordi & C., Milano).

Anche la Viola moderna possiede un repertorio molto ristretto, soprattutto nella parte originale. Ampliare questo repertorio è cosa ottima, non importa se pure con semplici trascrizioni. Questa del Consolini si può dire una mezza trascrizione, poichè non si può paragonare un passaggio dall'organo al pianoforte o dal violino al violoncello con uno dalla viola da gamba alla viola moderna; è cambiato il genere dello strumento, ma la specie è la stessa. E ancor meno che un passaggio dall'organo all'armonium. L'importanza di queste *Suites*, poi, è tale ed è si nota che la presente pubblicazione riuscirà senza il minimo dubbio graditissima al mondo musicale. Il Consolini, uno dei pochissimi specialisti della viola moderna, ha curato il lavoro con perizia e coscienza d'artista perfino e scrupoloso; la versione originale è seguita fedelmente al massimo possibile, limitando i ritocchi ai soli punti che la diversità del numero delle corde, la differenza della loro intonazione e della posizione della mano rendevano inevitabili. Abbondano, senza ingombrare, le indicazioni per ottenere un'esecuzione corretta e in stile. KAPPA.

CORTI (M.) — *I Classici Violinisti Italiani*. Scelta di pezzi liberamente elaborati. II. Serie. (A. & G. Carisch & C., Milano).

Sel brani di cinque maestri: Vivaldi, Corelli, Campagnoli, Tartini. Di quest'ultimo, due numeri. I primi cinque formano un ottimo seguito alla prima serie, uscita circa un anno fa. Soprattutto nella revisione violinistica si rivelano la perizia e la raffinatezza di gusto del revisore. Qualche osservazione sull'ultimo numero. È intitolato: *Nuova edizione della Sonata in sol maggiore di G. Tartini*. Perché? I quattro brani di cui è composto non appartengono alla stessa sonata, bensì a tre sonate diverse; perché questo miscuglio? E si direbbe quasi che la parte pianistica di questa una e trina sonata è fatta da una mano diversa degli altri pezzi; certo vi si trova una maggiore sicurezza e varietà, ma un minore equilibrio, una maggiore pesantezza, una preponderanza del pianoforte a danno del violino. Però anche qui la finezza e l'abilità del maestro Corti risultano nettamente.

ARNAUD (A.) — *Pour faire une surprise à mes parents. Mes progrès au Violon*. Six petits morceaux pour Violon et Piano. (Ed. Dacourcelle, Nice).

Idee, forma, condotta, tutto chiaro e semplice, molto chiaro e molto semplice, fin troppo, forse. Si tratta, del resto, di musica per principianti, nei quali la cultura e la tecnica sono ben rudimentali e le precauzioni per riuscire esattamente all'altezza della capacità del destinatari non sono mai troppe. A. A.

HOLBROOKE (J.) — *Concerto «The Grasshopper»* (La cavalletta) for Violin and Orchestra. (G. Ricordi & C., Londra).

Anche ad una prima lettura appare evidente che l'A.

ha voluto, in questo suo lavoro, essere sempre chiaro senza per questo sacrificare nulla né all'elevatezza del pensiero musicale né alla robustezza architettonica di tutto l'insieme. È un lavoro veramente moderno, senza essere d'avanguardia; ricco d'idee fresche, di ritmi variati, di combinazioni geniali e se qualche volta il pianoforte può apparire un po' troppo carico — difetto al quale, del resto, un buon accompagnatore facilmente rimedi — è certo che nell'esecuzione orchestrale non può mancare un effetto smagliante, che va dalle più lievi sfumature ai colori più robusti, effetto che l'A. ha immaginato e ottenuto con mano sicura. J. N.

FLAMENT (E.) — *Le batelier dans la nuit*. (M. Senart, Parigi).

Autore della tenue lirica, ispiratrice della gustosa pagina vocale di cui stiamo per occuparci, Édouard Flament si rivela sotto la duplice veste di poeta e di musicista, squisito compositore e delicato ideatore di versi garbati. *Le batelier dans la nuit* è una delle poche romanze pubblicate in questi ultimi tempi, che pur affermando il proposito dell'autore di non perdere di vista la moderna tecnica musicale, si compiace di mantenere alla voce una supremazia doverosa, atta a giustificare la definizione della composizione stessa, dedicata all'istrumento umano. Armonicamente, la romanza presenta delicatezze assai piacevoli.

LEVY (M. M.) — *Cinq chansons de Bilitis*. (M. Senart, Parigi).

Lo spirito di Claudio Debussy aleggia nelle cinque liriche vocali del maestro francese; e vi ricorrono colle sottigliezze armoniche, col brevi sincopati, col disegni pianistici, ed anche colle seduzioni di quell'impressionismo sonoro, inteso senza esagerazioni, e sorretto da un senso equilibrato di varietà pianistica. Limitato ad una tessitura senza temerità, le cinque composizioni di Lévy possono sedurre le voci modeste, intensificando però da una intelligenza interpretativa di primo ordine.

E. U.

MUSICA PER ORGANO

COLERIDGE-TAYLOR (S.) — *Three-Fours, Valse Suite* transcribed for Organ by O. King. (Augener Ltd., Londra).

Un Valse per organo? che viso faranno i nostri austeri organisti? La spiegazione è semplice: leggano a pag. 340 del nostro fascicolo di dicembre scorso, e vedranno come in laghiera esistano organi nel cinematografo; ed organi che, secondo le idee tradizionali diremo degni d'altro ambiente. Ecco dunque un saggio di musica organistica da cinematografo, ed invero tutt'altro che volgare, anzi migliore di tanti brani così detti da salotto. Vi pensino quanti non hanno un'idea delle diversità di livello artistico fra un paese e l'altro.

RESPIGHI (O.) — *Tre Pezzi per Organo*. (F. Bongiovanni, Bologna).

Sono tre Preludi, il primo su un tema originale che si svolge sotto due diversi aspetti (come vero tema primo, poi come figurazione), il secondo ed il terzo sono composti su « Corali di G. S. Bach »: l'A. non dice di più e confessiamo di non riconoscerne la provenienza. In tutti e tre si manifesta la sicura mano del maestro, benché lo strumento per lui insalutato costituisca un certo inciampo alla sua vena. Questi tre Preludi saranno certo accolti con piacere dai nostri organisti, a cui i buoni maestri danno oggi così piccola parte delle loro ricchezze.

GIULIO BAS.

MUSICA SINFONICA

«Le fontane di Roma», di Ottorino Respighi ai concerti del Conservatorio di Parigi

L'Excelsior:

Questa partitura è una gioia per l'orecchio. La sua deliziosa musicalità, il suo felicissimo equilibrio, la sua orchestrazione d'una fluidità, d'una grazia e d'una freschezza incomparabile lasciano nella memoria un incantevole ricordo. Tutto vi è luminoso, cristallino, alato, con delle stupefacenti trovate di timbri, un impiego eccezionale degli strumenti — nel senso della delicatezza e della parsimonia — una utilizzazione nuovissima della celeste, delle campane e del glockenspiel, trattati con estrema dolcezza e fusi nel colore generale, e un senso rimarcabile, giusto e sicuro, delle proporzioni.

Le Petit Parisien:

Questa partitura è orchestrata con una ricerca costante di effetti alla moda del giorno, illuminata a profusione; e l'insieme dei brani è dovuto alla mano e al cuore d'un pittore amoroso della natura.

Le Petit Journal:

Una benedica linità emerge nell'ardore del colore e del ritmo, la trasparenza e una notevole finezza dell'espressione si manifesta attraverso la grata espansiva del sentimento.

Le Figaro:

La pienezza senza pesantezza nell'istrumentazione, l'abilità nel miscuglio e nell'uso dei timbri, la leggerezza quasi vaporosa che ne caratterizza l'orchestra, la distinzione nella scelta delle idee, la sensibilità musicale continuamente rinnovata, rendono attraenti le quattro parti di cui si compongono *Le Fontane di Roma*.

L'Intransigent:

Le Fontane di Roma non è un'opera descrittiva ma evocatrice: è la fantasia, spesso poetica, di un artista che eccitato da una visione e da una vibrazione della città eterna, ne traduce la sensazione umana; e lo fa con un tatto magico e delicato, in una volta.

Le Gaulois:

... Paesaggio pastorale nella bruma del mattino per la fontana di Valle Giulia; animato, vivo, con una orchestrazione fremete, per la fontana del Tritone; solenne, per la fontana di Trevi a mezzogiorno, con delle fanfare che inneggiano radiose al sole e si aprono nella lontananza; infine la fontana di Villa Medici, al cadere della notte, nell'ora melanconica, con deliziosi tintinnii di campane, con gli ultimi canti degli uccelli, con gli ultimi brividi degli alberi. Questa pagina è squisitamente poetica. Il lavoro del Respighi, d'una orchestrazione solida e fluida, ed eseguito benissimo, ha avuto ottima accoglienza.

MUSICA PER BANDA

TOSI (L.) — *Inno Eroico*. Partitura per Banda, strumentazione dell'autore. (G. Ricordi & C., Milano).

È dedicato « Ai caduti e ai mutilati per la libertà e grandezza d'Italia ». Composizione severa e solenne, quanto il tema ispiratore. Marziale la prima parte, quasi uno squillo di guerra; vagamente soffusa di dolore e d'ansia la seconda, con eco delle sofferenze subite dai nostri prodi; sempre più incalzante l'ultima, che termina in una vera apoteosi, degna corona della nostra grande vittoria. Lavoro che dovrebbe far parte d'ogni corpo bandistico, non foss'altro come segno di gratitudine verso chi più ha sofferto per la rivendicazione dei diritti della nostra patria.

J. N.



CONCORSI

⊗ È aperto il concorso per titoli al posto di Direttore nel R. Conservatorio di musica di Palermo, con l'annuo stipendio iniziale di L. 8 mila. Scadenza, per la presentazione dei documenti, il 30 aprile p. v.

⊗ Con scadenza 30 aprile 1922 è aperto il Concorso al posto di Maestro-Direttore della Scuola Comunale di musica di Cuneo. Stipendio iniziale L. 6000.

⊗ La Giuria del 1° Concorso indetto dalla Casa Baltrice R. Profeta & C., di Palermo mente non ha creduto di assegnare il 1° e 2° premio della 1ª categoria, né il 3° della 3ª, non avendo trovato meritevole alcuna composizione iscritta a tali categorie, ha invece premiato: un *Pezzo sinfonico*, per grande orchestra, dell'avv. Ferdinando Vetere di Asti; una *Lirica*, per canto e pianoforte, del maestro Luigi Bevilacqua di Gualtieri; una *Pagina d'Album*, per pianoforte, del maestro Italo Delle Cese di Bitonto; una *Romanza all'antica*, per canto e piano, della signorina Letizia Calco di Palermo; un *Fox-trot*, per pianoforte, del maestro Giuseppe Travia di Reggio Calabria; un *Fox-trot*, per orchestra del maestro Giuseppe Di Dio di Palermo.

⊗ Al Concorso corale nazionale, indetto a Verona in occasione della Fiera, riuscirono vincitrici le seguenti Società:

Categoria A: 1. premio, «Verdi» di Parma; 2. «Euterpe» di Parma; 3. «Manzoni» di Pistoia; 4. «Rossini» di Modena; 5. «Porotto» di Ferrara; 6. «Mabellini» di Pistoia; 7. «Orfeonica» di Ferrara; 8. «Bellini» di Ferrara; 9. «Bazzini» di Brescia.

Categoria mista: «Corale» di Ferrara.

Categoria B: 1. premio alla Società di Villafranca; 2. a quella di Borgo Roma; 3. a quella di Nogara, quindi, in ordine di merito, alle Società di S. Lucia, di Avesa e di S. Michele.

NOTIZIE

⊗ L'organizzazione dei concerti orchestrali, che saranno diretti dal maestro Guarnieri, è compiuta. Pronti sono pure i programmi. Durante la tournée ne verranno eseguiti tre: due di diversi autori e uno wagneriano.

1.° PROGRAMMA: Beethoven, 5ª Sinfonia. - Debussy, *Après midi d'une faune*. - Martucci,

Novelletta. - Schubert, *Sinfonia incompleta*. - Strauss, *Don Giovanni*.

2.° PROGRAMMA: Brahms, 4ª Sinfonia. - Corelli, *Sarabanda*; *giga*; *presto*. - Strauss, *Suite per piccola orchestra*. - Wagner, *Preludio e morte d'Isotta*.

3.° PROGRAMMA: Wagner: *Vascello fantasma* (Sinfonia). - *Tannhäuser* (Sinfonia). - *Maestri cantori* (Preludio). - *Tristano e Isotta* (Preludio e morte d'Isotta). - *Siegfrido* (Mormorio della foresta). - *Parsifal* (Incantesimo del Venerdì Santo).

⊗ Il sig. Carlo Schmidl, il noto editore triestino, ha fatto al Comune la nobile offerta della Sua preziosissima raccolta musicale, la quale, attualmente unita all'archivio del teatro Verdi, dopo la morte del generoso donatore, passerà in proprietà assoluta del Comune.

La raccolta consiste di oltre 1000 volumi di libri di storia, biografia e teoria musicale, di ritratti, quadri, scene teatrali, autografi, edizioni musicali dal 1500 in poi, medaglie, libretti d'opera, sonetti, avvisi e programmi, manoscritti, giornali e quanto l'arte musicale riguarda, con speciale riflesso alla storia musicale triestina e universale ed ha un valore intrinseco di oltre 50.000 lire.

Essa verrà dal Comune mantenuta sempre come speciale sezione del Museo di storia ed arte, ove sarà trasportata, non appena ciò sarà possibile, e conserverà il titolo di «Raccolta storico-musicale Schmidl», che ricorderà a tutti il nome del generoso oblatore.

La Giunta municipale, nell'accettare il dono cospicuo, ha espresso al signor Schmidl i suoi più vivi sensi di grazie.

⊗ Franco Alfano non dorme sugli allori raccolti dalla sua *Sakuntala*; pare che stia preparando un nuovo lavoro il cui soggetto è tolto da una favola del XII secolo di genere eminentemente idilliaco. Il suo titolo è *Ancassin et Nicolette*.

Anche Franco Vittadini, la cui *Anima allegra* prosegue vittoriosamente il suo giro, si è deciso di musicare *Sirenella*, su libretto di Rossato, una leggera storia d'amore sopra uno sfondo di poesia e di sogno.

Il maestro Chirico, direttore dell'Istituto musicale di Voghera, sta ultimando un'opera, parole di Mario Pavesi, da rappresentarsi in autunno a quel teatro Sociale.

⊗ Il maestro Alasio, del Conservatorio di

Genova, presenterà quanto prima al giudizio del pubblico una sua nuovissima operetta *O. R. L.* di F. Castirani-Milli.

© *L'Intransigent* ha da Gibilterra — in data 6 c. m. che l'incrocio svedese «Fylgia», che è munito di un potente apparecchio di telefonia senza fili, ha dato nello stretto di Gibilterra un concerto che è stato udito in un raggio di 300 miglia. Il transatlantico «Leone XIII» che andava da Cadice a Barcellona, il «Calvo» che si recava da Malaga a Cadice ed altri vapori hanno ascoltato ed applaudito da lontano i vari pezzi eseguiti dai musicanti della nave da guerra svedese.

© Lo scorso marzo l'Accademia di Belle Arti di Parigi ha nominato Georges Hùe al seggio vacante per la morte di Saint-Saëns. La sua nomina è avvenuta, con 19 voti, su 36 votanti, al 5.º scrutinio.

Nato nel 1857, Grand Prix di Roma nel 1879, egli ha scritto per teatro: *Le Roi de Paris*, *Titanis*, *Les Pantins*, *Le Miracle* e, recentemente, *Dans l'ombre de la cathédrale*; la musica di scena della *Belle au bois dormant*, oltre numerose melodie, pezzi strumentali, poemi sinfonici, ecc.

© La vedova di Max Reger ha regalato tutti i manoscritti, lettere e partiture dell'eminente musicista alla Biblioteca di Monaco.

© Al posto del compianto Nikisch, a Lipsia, è stato nominato Guglielmo Furtwängler.

Muck è stato chiamato a dirigere i concerti della Filarmonica di Amburgo.

VARIETÀ

Weber e il suo "Freischütz",

Weber col suo capolavoro guadagnò 480 talleri di Prussia, e 100 di gratificazione dopo la sua cinquantesima rappresentazione. Le prime 50 recite fruttarono alla cassa del teatro più di 37.000 talleri! Quali diritti d'autore percepisce oggi l'autore d'un'operetta che sia appena appena applaudita?

La remota genesi del "Parsifal",

Il dramma mistico di Wagner ultimamente riprodotto alla Scala, fu rappresentato per la prima volta al Bühnenfestspielhaus di Bayreuth nell'estate del 1882; ma molti, molti anni prima a Wagner apparve *Parsifal* come protagonista di un dramma musicale: prima nel 1840-1841 quando si d'ede a compulsare il racconto di Chrétien di Troies e il poema di Wolfram d'Eschenbach pel *Tannhäuser* e pel *Lohengrin*: una seconda volta *Parsifal* gli arrese verso il 1848 e così ne scriveva al suo amico Uhlig il 19 agosto 1849: «Ho cominciato un quinto lavoro: è Gesù di Nazareth». Questo Gesù di Nazareth fu abbandonato quando a Wagner non arrese più la probabilità di farlo accettare all'Opéra di Parigi; ma il figlio suo Siegfried, dopo la morte del padre nel 1887, ne pubblicò i frammenti ed apparve che alcuni di essi passa-

rono al *Parsifal*, specialmente la scena di Maria Maddalena prostrata ai piedi di Gesù sulla riva del lago di Genezareth, e quella della Cena che, unite insieme, divennero nel *Parsifal* il commovente quadro del Venerdì Santo.

Ma anche una terza volta *Parsifal* tornò a tentare Wagner. Nel primo abbozzo del libretto del *Tristano*, nel 1855, *Parsifal* compariva come pellegrino davanti a *Tristano* agonizzante nel terzo atto, e ciò per suscitare un effetto schopenhaueriano fra l'eroe, trionfatore, della rinuncia (*Parsifal*) e l'eroe, vinto, della passione sensuale (*Tristano*).

Nel Museo della Scala

Nel Museo della Scala v'è un piccolo andito nascosto che serve da ripostiglio, da studio, da biblioteca. E in questo simpatico sgabuzzino, cuore del Museo, che si trova copia d'un rarissimo volume, edito nel 1722 in Roma, intitolato: «Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori indicati e spiegati dal Padre Filippo Bonanni». In esso con puerile meticolosità l'autore è andato a illustrare istromenti umiliissimi e rudimentalissimi. Vediamo il «campanello del clero», il «suono del pettine», «religioso svegliatore», «spada percossa», «frusta del cochiere», ecc.; ma non ridete di questo semplicismo: il Padre Bonanni vi mette subito sotto il naso nomi musicali che vi pongono in imbarazzo: «Lintercolo», «Tabotimpanite», «Zilorgano», «Matracca», «Marimba», «Trich varlach».

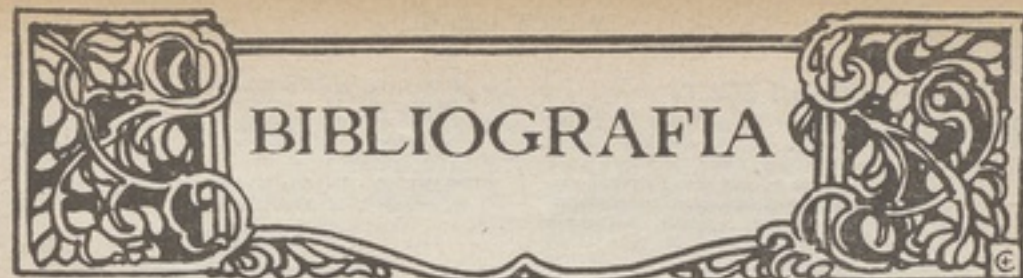
Anche Berlioz, il chimico distillatore dello strumentale, resterebbe lì, livido, con tanto di bocca aperta e di naso in aria!

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Pianoforte a due mani

POZZOLI (E.).	
E. R. 46 - 30 <i>Studi elementari</i> . I. 5,--	
E. R. 83 - <i>Studi di media difficoltà</i> , diretti ad ottenere lo sviluppo graduale del meccanismo in ambe le mani	» 8,--
Impressioni. Pezzi facili.	
E. R. 301 - FASCICOLO I	» 5,--
E. R. 302 - FASCICOLO II	» 5,--
SCHUMANN (R.).	
E. R. 100 - <i>Album per la gioventù</i> (Op. 68). - <i>Scene fanciullesche</i> (Op. 15). Edizioni rivedute da R. LORENZONI	» 6,--
E. R. 224 - <i>Tema con Variazioni sul nome «Abegg»</i> (Op. 1), e <i>Papillons</i> (Op. 2). Edizioni rivedute da R. LORENZONI. » 5,--	

(Nel prezzo è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI



EDIZIONI RICORDI

Temporaneamente il prezzo di vendita è aumentato del 100 per 100 per tutte le categorie

OPERE TEORETICHE

BAS (G.) *Trattato di forma musicale*. (118231) *Parte I. Elementi di ritmo* (a) Fr. 3,50. — (118232) *Parte II. Il Periodo musicale* (a) Fr. 3,50. — (118233) *Parte III. Forma di Canzone a strofe uguali - La Messa ed i Pezzi liturgici in genere - Forma binaria e ternaria di Canzone* (a) Fr. 4,50. — (118234) *Parte IV. La Suite in generale - Preludio ed affini - Variazioni* (a) Fr. 4. — (118235) *Parte V. Minimo di tipo ternario ed affini - Recitativo, Arioso, Aria - Nozioni di Forma nel Melodramma - Il Rondò propriamente detto e nelle varie composizioni sinfoniche - Affini* (a) Fr. 3. — (118236) *Parte VI. Primo Tempo di Sonata - Rondò - Sonata - Il complesso della Sonata - Ouverture - Concerto - Fantasia - Poema sinfonico* (a) Fr. 4,50. — (118237) *Completo* (a) Fr. 18.

CANTO

Musica vocale da camera con accompagnamento di Pianoforte

30 *Arie antiche della Scuola Napoletana*, a una voce. Scelta, revisione e armonizzazione di M. Zanon: ASTORGA (E.) (118632). Due Arie (a) Fr. 1,50. CIMAROSA (D.) (118633). Quattro Arie (a) Fr. 4. JOMELLI (N.) (118634). Quattro Arie (a) Fr. 4. LEO (L.) (118635). *Aria: Care luci, che regnate...* (a) Fr. 1,50. MAGINI (F.) (118636). Due Arie (a) Fr. 1,50. MANCINI (F.) (118637). Tre Arie (a) Fr. 2,50. PICCINNI (N.) (118638) *Aria: Se possono tanto due luci vezzose* (a) Fr. 1,50. PORPORA (N.) (118639). *Aria: Senza il misero piacer* (a) Fr. 1,50. SACCHINI (A.) (118640). *Aria: Caro amor, che l'alme accendi* (a) Fr. 1,50. SARRI (D.) (118641). *Aria: Dolce speranza mia* (a) Fr. 1,50. SCARLATTI (A.) (118642). Sette Arie (a) Fr. 4. VINCI (L.) (118643). Tre Arie (a) Fr. 3. Le 30 *Arie prese in una sol volta* (a) Fr. 18. Una nuova raccolta di *Arie antiche*, della migliore epoca della scuola napoletana, viene ad arricchire il nostro patrimonio artistico musicale. Il maestro Zanon, appassionato e coscienzioso cultore di questo genere, ne ha realizzato il basso, aggiungendovi anche sobri coloriti con molto buon gusto. JAMES (W. G.) (118872 a 74). *A Warwickshire waltz*. Song. Words by E. Lockton; N. 1. C. o B. — N. 2. Ms. o Br. — N. 3. S. o T. Cad., Scell. 2/=. LACCETTI (G.) (118791 a 95). *Cinque liriche indiane da «Il Giardinere» di Rabindranath Tagore*. Versi di L. Laccetti. Ms. o Br.: I. *Il Viandante*, Fr. 3. —

II. *Veglia*, Fr. 2. — III. *In altra vita*, Fr. 2,50. — IV. *Commiato*, Fr. 2. — V. *Il Cerco maschiato*, Fr. 3.

Sono cinque poemi di media estensione e che non presentano difficoltà vocali. Il pianoforte completa l'espressione della voce con garbo e buon effetto.

LAMBERT (F.) (118852-53). *Youth's rhapsody*. Song. Words by M. Osborne. N. 1. Ms. o Br. — N. 2. S. o T. Cad., Scell. 2/=. WEBBER (A.) (118854). *A June Serenade*. Song. Words by B. T., Ms. o Br. Scell. 2/=.

PIANOFORTE

Composizioni originali

AUTORI DIVERSI (E. R. 134-135). *Clavicembalisti italiani*. Composizioni scelte, rivedute e dieggiate da M. Vitalli. Due volumi. Cad. (a) Fr. 3.

I due volumi che pubblichiamo mettono in luce molte gemme della musica per clavicembalo. Il Prof. Vitalli le ha raccolte ed ordinate e ne ha curato la revisione e la dieggiatura con la sua ben nota competenza.

Il Vitalli ha riunito ancora, in due volumi separati, più sotto elencati, le composizioni migliori per pianoforte di Mozart e Schubert, corredandole, come le altre, di segni e dieggiature molto utili all'esecuzione.

CILEA (F.) (118557-58). *Invocazione*, Fr. 2. — *Serenata a dispetto*, Fr. 2.

LISZT (F.) (E. R. 24). *Le Rossignol*. Air Russe de A. Alabieff, trascritta (a) Fr. 1,50.

MOZART (W. A.) (E. R. 56). *Pezzi celebri*. Edizione riveduta da M. Vitalli (a) Fr. 2,50.

SCHUBERT (F.) (E. R. 47). *Composizioni scelte*. Edizione riveduta e dieggiata da M. Vitalli (a) Fr. 5.

VECSEY (F. von) (118221). *Valse triste*, Fr. 2.

Danze

BARKER-WEBB (J.) (118196). *Kashmir Girl*. Fox trot. Fr. 2.

BILLI (V.) (118789-118796). *A mi querida*. Serenata Spagnuola (Tango) (con parole). Op. 314. N. 6. Fr. 2. — *Dolores*. Paso doble español. Op. 371. Fr. 1,50.

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

PERRACHIO (L.) (118729). *Il Re guardano d'occhio* (Novella di Andersen). 10 Studi per piccoli e per grandi. Fr. 6.

PIANOFORTE A SEI MANI

MANICA (P.) (109075). *Sulle Alpi*. Scherzo. Op. 219. Fr. 2.

VIOLINO SOLO

ALARD (D.) (E. R. 186). 24 Studi-Capricci nei 24 toni della Scala del Violino. Op. 41. Edizione riveduta da G. De Angelis. (a) Fr. 3,50.
Il Prof. De Angelis ha nuovamente riveduto questa edizione degli Studi-Capricci, correggendo varie inesattezze del testo originale, facilitandola con una opportuna diteggiatura, che la rende più accessibile agli studiosi.

VIOLINO E PIANOFORTE

HILLI (V.) (118681 a 86). *Le premier succès*. Six Morceaux faciles à la première position. Op. 364 a 369: 1. *L'enfant rêve*. Berceuse. — 2. *Petite Marquise*. Gavotte. — 3. *Flor de Habana*. Sérénade espagnole. — 4. *Sur les vagues*. Barcarolle. — 5. *Capricieuse*. Valse. — 6. *Près de toi*. Chanson. Cad. Fr. 2.

MONTI (V.) (118195). *Sous le soleil*. Mille. Fr. 2.
VECSEY (F. von) (118222). Valse triste. Fr. 2.

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

LEO (L.) (E. R. 193). *Concerto per Violoncello in Re maggiore*, riveduto e ridotto con accompagnamento di Pianoforte da F. Cilla, con interpretazione violoncellistica di S. Viterbi. (a) Fr. 2,50.

I due collaboratori, con il contributo della loro cultura e della loro esperienza, hanno preparato un'ottima edizione di questo Concerto che adattiamo ai concertisti ed a quanti amano la buona musica per Violoncello e Pianoforte.

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

BARKER-WEBB (J.) (118197). *Kashmir Girl*. Fox trot. (a) Fr. 3.

LYNDE (L. L.) (R. 678). *Captain Fox*. Fox trot Shimmy. (a) Fr. 2,50.

Libretti d'Opere teatrali

Fior di SINDOLIA. Operetta in tre atti di Emilio Reggio, per la musica di A. Cuscinà. Fr. 1.

ALTRE EDIZIONI

MUSICA VOCALE DA CAMERA
con accompagnamento di Pianoforte

FIGLIOLINI (I. A.). *Amor ritorno*. Hésitation. Versi di I. Serra. L. 4. (Il Teatro Contemporaneo, Torino).

FUBINI (S.). *Dolly*. Canzonetta. Parole di E. M. Chiappo. L. 4. (Il Teatro Contemporaneo, Torino).

GIANNELLI (A.). *Rosellina Monche*. Piccola lirica. L. 4. (Fratelli De Sanctis, Roma).

JAQUES-DALCROZE. *Summer Holidays*. Canzoni for Children's Voices. S. 3/6. (Augener Ltd., London).

LE BORNE (F.). *Sur un éventail*. (M. Senart & Cie, Paris).

MALLIA-PULVIRENTI (J.). *Liriche: Sensazione d'Aprile*. Parole di U. Ghiron. Fr. 2,50. — *Ritmi del cuore*. Parole di P. Scoppeta. Fr. 1,50. — *Viola*. Parole MERIKANTO (O.). *Evening*. Song. S. 1/=. (Augener Ltd., London).

MISCHA-LEON. *Night*. S. 2/=. *Happy little dream*. S. 2/=. (Augener Ltd., London).

PFITZNER (H.). *Abbitte* (Hölderlin). — *Herbsthauch* (Rückert). — *Willkommen & Abschied* (Goethe). — *Die stille Stadt* (Dehmel). (A. Fürstner, Berlin).

PREITE (L.). *Ritorno*. Romanza. (Dep. A. & G. Carisch & C., Milano).

di A. S. Novaro. Fr. 2,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).

RUSCONI (E.). *Il Valse delle viole*. Valse hésitation. Parole di C. Sacchetti. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).

STEWART (D. M.). *The West Wind*. Song. Words by J. Massfield. S. 2/=. (Augener Ltd., London).

PIANOFORTE

Con Strumenti diversi

KOECHLIN (CH.). *Sonate pour Piano et Flûte*. Fr. 12 (M. Senart, Paris).

ORCHESTRA

MALLIA-PULVIRENTI (J.). *Impressione Sinfonica*. L. 20. (A. & G. Carisch & C., Milano).

PICCOLA ORCHESTRA

con Pianoforte conduttore

AI MANAYRAC (G.). *Scènes de Ballet*: 1. *Sérénade d'Arlequin*; 2. *Entrée de Colombine*; 3. *Colombine et Arlequin*. (P. Decourcelle, Nice).

BEHAULT de (E.). *Les mois et les saisons*. Berceuse. (P. Decourcelle, Nice).

BLANC (G.). *Madrigale montano*. Fr. 2,50. — *Serenata montana*. Fr. 2,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).

BUTTI (P. A.). *Hermosa*. Fox-trot. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).

CODA (Ch.). *Palermine*. Chanson Sicilienne. (S. Bornemann, Paris).

D'AMBROSIO (A.). *Berceuse*. — *Madrigal*. (P. Decourcelle, Nice).

DE FEO (A.). *Sérénade affligée*. Fr. 2. — *Duckling*. One Step. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).

GANDOLFO (E.). *Ardeente y languido*. Tango. (P. Decourcelle, Nice).

LIND (G.). *The new World*. S. 2/=. *The magic Mead*. S. 2/=. (Augener Ltd., London).

MAGANZA (G. N.). *Coup de vent*. One step. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).

MASCHERONI (V.). *Senza soldi*. One step. Fr. 2. — *Noche de luna*. Schottish. Fr. 2. — *Love's Whisper*. Fr. 2. — *Noctambules*. Fox trot. Fr. 2. — *Luz y Flores*. Paso doble. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).

PICQUET (G.). *Hasta sempre*. Valse. (P. Decourcelle, Nice). *Le joll Dimanche*. Petite fantasia. — *Minois fripon*. Intermezzo valse. (S. Bornemann, Paris).

ROSSI (O.). *Faisons un rêve*. Fr. 2. — *Et rose*. Fr. 2. — *Et gracieux*. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).

SAARBEKOW (S.). *Amneris*. Fox-trot. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).

PIOVANO (G.). *Noite orientale*. Intermezzo. Fr. 3. (A. & G. Carisch & C., Milano).

TELLAM (H.). *Libellules*. Intermezzo. (P. Decourcelle, Nice).

UGO (S.). *OanM*. Menuet. (P. Decourcelle, Nice).

ZERMAN (G. de). *Misère embaumée*. Valse lente. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

LEBELL (L.). *Polonaise in D. minor*. S. 3/=. — *Coprice*. S. 2/=. (Augener Ltd., London).

NARDINI (P.). *Andante cantabile*. S. 2/=. (Augener Ltd., London).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Genova: GALLI RODOLFO.

Tipografia E. Zerboni - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

OPERE TEATRALI COMPLETE
IN PARTITURA D'ORCHESTRA

ELEGANTI VOLUMI (23 X 17) FINEMENTE INCISI, RILEGATI IN TEL. CON IMPRESSIONI IN ORO

BELLINI.

Norma Fr. 50 — *Mefistofele* Fr. 60 — *L'Elisir d'amore* Fr. 50

PONCHIELLI: *La Gioconda* Fr. 50

PUCCINI.

Madame Butterfly . Fr. 60 — *La Bohème* Fr. 60 — *Manon Lescaut* Fr. 60

VERDI.

Aida Fr. 50 — *Falstaff* Fr. 60 — *Otello* Fr. 60

Rigoletto Fr. 50 — *La Traviata* Fr. 50 — *Il Trovatore* Fr. 50

Un Ballo in maschera . Fr. 50 — *Messa da Requiem* Fr. 50

ZANDONAI: *Conchita* Fr. 60

(Nel prezzo è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

GIUSEPPE BLANC

Autore di

MALOMERA - GIOVINEZZA, GIOVINEZZA, ECC.

SERENATA MONTANA

Parole di F. PASTONCHI

N. 14378. Per Canto e Pianoforte. Fr. 5,—
» 14387. Per Pianoforte solo . . . » 5,—
» 14278. Per Piccola Orchestra . . » 5,—na

MADRIGALE MONTANO

Parole di F. PASTONCHI

N. 14379. Per Canto e Pianoforte Fr. 5,—
» 14380. Per Canto, Violino e
Pianoforte » 5,50
» 13797. Per Violino e Pianoforte » 5,—
» 14386. Per Pianoforte solo . . » 5,—
» 14289. Per Piccola Orchestra . . » 5,—na

(Nel prezzo è compreso l'aumento).

A. & G. CARISCH & C. — EDITORI

MILANO (18) Via Lazzarotto, 3

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Violino e Pianoforte

FRANZ LISTZ

Trascrizioni su Opere di R. WAGNER.

(Edizione riveduta da G. TAGLIAPIETRA):

- E. R. 311 - *Elfen*. Fantasia.
E. R. 312 - *Il Vascello fantasma*. Canto delle Statrici.
E. R. 313 - *Il Vascello fantasma*. Ballata.
E. R. 314 - *Tannhäuser*. Ouverture. Parafrasi da Concerto.
E. R. 315 - *Tannhäuser*. Entrata degli ospiti nella Wartburg.
E. R. 316 - *Tannhäuser*. Recitativo e romanza di Wolfram: «O tu, bell'astro incantato».
E. R. 317 - *Tannhäuser*. Coro dei pellegrini.
E. R. 318 - *Lohengrin*. Marcia e Coro nuziale.
E. R. 319 - *Lohengrin*. Correo nuziale di Elza.
E. R. 320 - *Lohengrin*. Sogno di Elza e ammonimento di Lohengrin a Elza.
E. R. 321 - *Tristano e Isotta*. Morte d'Isotta - Scena finale.
E. R. 322 - *I Maestri Cantori di Norimberga*. Canto di Walter: Nelverno, a piè del focolare.
E. R. 323 - *L'Oro del Reno*. Il Walhalla.
E. R. 324 - *Parafal*. Verso il San Graal. Marcia solenne.

Ciascun numero L. 5. (Aumento compreso).

EDIZIONI RICORDI



PUBBLICAZIONE MENSILE - C. C. CON LA POSTA

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
CULTURA MUSICALE



ANNO IV. NUMERO V. MAGGIO MCMXXII

SOCIETÀ ANONIMA
Stabilimenti Musicali Riuniti
BOTTALI-ROTH-PELITTI

Stabilimento e Amministr.^{ne} - **MILANO** - Viale Lombardia, N. 108

STRUMENTI MUSICALI

Massime
Onorificenze
alle Esposizioni
Nazionali
ed Estere



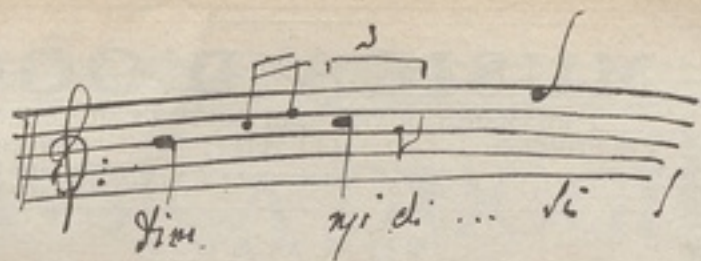
Esportazione
in
tutto
il
Mondo

IN
OTTONE - LEGNO - CORDA
PERCUSSIONE

VIOLINI ARTISTICI Δ SCUOLA CREMONESE

CATALOGHI A RICHIESTA

I nostri modelli di violini si trovano esposti a MILANO presso il negozio
G. RICORDI & C. - Via Berchet, 2 (angolo S. Raffaele)



*Si mi di di Si... è il
profumo spiriti!
Vi. di. Emma*



MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO:

ITALIA: L. 1,00
ESTERO: Fr. 1,40

MILANO

VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI:

ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5,50
ESTERO: anno Fr. 14 sem. Fr. 7,50

SOMMARIO

pan. — A Scala chiusa: il presente e l'avvenire	Pag. 133	chiedono consigli	Pag. 142
F. BOGHEN. — Bernardo Pasquini	» 134	RECENSIONI: Opere d'interesse musicale - Musica didattica - Musica vocale e strumentale da camera	» 149
E. VUILLERMOZ. — I diritti del pensiero	» 137	VITA MUSICALE: Teatri: Le prime rappresentazioni - Milano - Roma, ecc. - Concerti	» 153
cc. — Ugo Fini	» 139	LA RUBRICA DEL REFERENDUM	» 159
v. — Giorgio Bizet critico musicale	» 140	IN TUTTI I TONI. — Concorsi - Notizie - Necrologio	» 160
RIVISTA DELLE RIVISTE: Notizie storiche sull'Accademia di S. Cecilia in Roma - Lloyd George maestro di coro - Intorno alla scoperta della melodia del Canto dei Cantici - Perché si		BIBLIOGRAFIA. — Edizioni Ricordi - Altre edizioni	» 161

FRANCO MUSICALE:

V. GALILEI (185....) — Gagliarda

Società Anonima

Cartiera Valvassori Valle di Lanzo

Capitale versato: L. 7.500.000

LAVORAZIONE carte a Macchina — Bianche e Colorate da scrivere, da Stampa, da Registri, per Musica, finezze fine ed ordinarie, da Impacco, da Giornali, di puro straccio per documenti, ecc.; Filigranate finissime; Carte assorbenti per Copertine.

CARTONCINI bianchi e colorati per tutti gli usi; Bristol sopralfini.

CARTOTECNICA: carte da lettere in genere; carte e quaderni da scuola.

SPECIALITÀ: tipi fini da stampa; da edizioni e carte per la cromo.

Cartiera in Germagnano

SEDE: Via Arsenale, 19 — TORINO

Fabbrica propria di pasta meccanica
a GERMAGNANO (Torino)

RAPPRESENTANZE:

Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna
Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.

ANNO IV.

MAGGIO 1922

NUM. 5.



A Scala chiusa: il presente e l'avvenire.

La prima stagione della Scala risorta è chiusa. Fervono ora le discussioni intorno ai risultati morali e materiali di essa e ai propositi per la stagione nuova. Quanto ai risultati, non vi ha dubbio che siano stati assai brillanti, da entrambi i punti di vista. Si aspetta che sia di pubblica ragione il bilancio finanziario; ma dalle cifre degli incassi che si conoscono e che, anche avuto riguardo al diverso valore che ha oggi il danaro, appaiono fantastiche, è da ritenersi che debba essere impressionante. Più di una volta si sono superate, e di parecchio (senza tener conto dell'abbonamento) le lire centomila di introito: la serata in onore del sovrano ha segnato poi il record degli incassi: oltre lire duecentomila!

La stagione è durata 133 giorni, dal 26 dicembre al 7 maggio. Si sono rappresentate dieci opere (*Falstaff*, *Parsifal*, *Rigoletto*, il *Trittico*, *Boris Godunoff*, il *Barbiere di Siviglia*, *Mefistofele*, la *Wally*, *I Maestri Cantori*, *I quattro rusteghi*) con un totale di novantadue rappresentazioni, in luogo delle ottanta, circa, promesse in cartellone, di cui 55 in abbonamento, 36 fuori abbonamento, e una di gala, in onore di S. M. il Re.

Queste cifre dimostrano che l'opera della Direzione, impersonata nel Consigliere delegato ing. Scandiani, è stata solerte ed accorta, se, malgrado le inevitabili difficoltà di una prima gestione, ha potuto avere un così ampio svolgimento. Tutti gli spettacoli, inoltre, sono stati allestiti con una scrupolosa e sapiente cura e con una profonda coscienza d'arte. Nè di meno era da attendersi dall'autorità e dal contributo personale dato alla loro preparazione da quell'artista superiore che è Arturo Toscanini — il fattore massimo della fortuna della stagione — così ben coadiuvato, negli spettacoli da lui diretti, dal valorosissimo Ettore Panizza.

Tutte le messe in scena, quale in maggiore, quale in minor grado, sono state decorosissime; talune magnifiche addirittura. Se un inconveniente va deplorato, nella scenografia, è una certa indeterminatezza di tendenze, fra lo stile vecchio e il nuovo, fonte talvolta di ibridismi e di contrasti un po' stridenti. Quanto all'opera degli inscenatori, essa è stata quasi sempre degna di lode. Ma, anche qui, è inevitabile l'appunto di disuguaglianza di indirizzo, dovuta alla molteplicità degli inscenatori stessi e alla mancanza di una mente direttiva unica. A questo inconveniente si potrà rimediare facilmente in avvenire, con la scrittura per tutta la stagione di qualcuno dei migliori professionisti dell'estero (di professionisti italiani purtroppo non ve n'ha alcuno), sotto la scuola e la direzione del quale potranno formarsi uno o più elementi italiani, scelti fra giovani dotati di speciali cognizioni tecniche e di sicure attitudini.

Il solo inconveniente preoccupante, nel funzionamento dei servizi del teatro si è verificato negli effetti luminosi; ed è stato un lamento generale. Colpa dell'impianto? Colpa di persone? Dell'uno e delle altre insieme? Non tocca a noi di entrare nel dibattito: auguriamoci soltanto che, in questi mesi precedenti la riapertura, il rimedio del male sia trovato.

E veniamo alla questione che ha dato luogo alle polemiche più vivaci e alle critiche più aspre: la mancata rappresentazione dell'opera *Dèbora e Jaèle* del Maestro Pizzetti. E' questo l'unico impegno del cartellone che la Direzione non abbia mantenuto; e certo l'omissione è stata grave, sia perchè l'opera su detta era la sola novità della stagione, sia perchè ne era autore uno dei più illustri compositori nostri viventi. Bisogna tuttavia tener conto delle speciali condizioni nelle quali la stagione si è svolta. A causa dei grandi lavori di rinnovazione del teatro, non è riuscito possibile di fare una sufficiente preparazione artistica durante l'estate e l'autunno, e la Sea-

la si è inaugurata quando i detti lavori non erano neppure terminati. La stagione, dunque, sotto certi aspetti, è stata un po' un'improvvisazione. Questa condizione di cose e la imperfezione verificatasi in uno fra i principali impianti hanno prodotto un enorme ritardo nell'allestimento di quasi tutti gli spettacoli, ma specialmente del *Mefistofele* e dei *Maestri Cantori*. In conseguenza di ciò, di *Dèbora e Jaéle*, che avrebbe dovuto andare in scena nella seconda metà di aprile, non è stato nemmeno possibile di iniziarle le prove. Si era giunti, ormai, alla vigilia della chiusura della stagione. Senza dubbio, un provvedimento radicale preso in tempo — e cioè la soppressione dal programma di una delle opere di maggiore mole e di più lunga preparazione — avrebbe reso possibile la rappresentazione di *Dèbora e Jaéle*. Ma forse questo provvedimento non è stato consentito per ragioni di organizzazione. Ad ogni modo, una tal contrarietà ha pure il suo lato favorevole, soprattutto nell'interesse del maestro Pizzetti. Giacché *Dèbora e Jaéle* — e la Direzione della Scala ne ha assunto formale impegno — sarà certamente rappresentata la prossima stagione, non verso la fine di essa, ma al suo inizio, entro il dicembre, con tutta quella minuta preparazione musicale e scenica che l'opera complessa richiede (e che sarà compiuta durante la prossima estate e l'autunno), con masse orchestrali e corali di nuovo fresche e animose, e con la possibilità di dare del lavoro un adeguato numero di rappresentazioni.

La Direzione della Scala è poi perfettamente consapevole che il rinvio di *Dèbora e Jaéle* non deve essere fatto a spese dell'altra o delle altre opere nuove da stabilirsi per il venturo anno e la cui presentazione costituisce uno dei maggiori obblighi morali spettanti all'Ente Autonomo.

La missione di coltura di quest'ultimo è chiara e precisa. Essa non può limitarsi all'allestimento, ciascun anno, di un certo numero di spettacoli sontuosi. Questa è stata sempre una funzione tradizionale della Scala, con o senza Ente Autonomo. Non era certamente necessario di mettere a contributo tante nobili energie della città, di raccogliere una così cospicua messe di fondi, di ottenere dal governo la concessione del 2% su gli introiti di tutti gli spettacoli della provincia (concessione che vale certo più d'un milione ogni stagione!), per non muoversi dalla magnifica tradizione. La missione della Scala risorta dev'essere ben altra. Essa riguarda non solo la celebrazione del passato,

ma anche e specialmente l'avvenire dell'arte musicale italiana. Esiste, in Italia, un vivace focolare di giovani forze, degnissime, in un prossimo domani, di aggiungere nuove pagine smaglianti alla storia del nostro glorioso teatro. Ad esse l'Ente Autonomo deve guardare, con occhio fiducioso e benevolo.

Con la cooperazione assidua che chiederà alle stesse, con la nuova vita che verrà in tal modo trasfusa nel repertorio odierno oramai un po' stanco, con l'esempio — aggiungiamo — che la Scala darà agli altri teatri del nostro paese, col nuovo prestigio, infine, che da questa rinascenza deriverà al buon nome d'Italia all'estero, l'Ente Autonomo si renderà benemerito davvero dell'arte nostra e meritevole dell'appoggio entusiastico ottenuto dalla cittadinanza milanese.

pan.

Bernardo Pasquini⁽¹⁾

In generale il basso lasciatioci da Pasquini è in forma imitativa fra i due cembali i quali però bene spesso si incrociano o si restringono nelle entrate dei temi, come avviene nel secondo numero della Sonata quinta, ove il tema che si presenta alla distanza di una battuta si avvicina di poi a mezza battuta, alla fine, con dialogare più serrato alla distanza di un solo quarto, con effetto incalzante, fino alla cadenza finale. Per la sua semplicità il terzo numero si presta, piuttosto che ad una semplice realizzazione armonica, ad una sovrapposizione al basso di movimenti rapidi nei quali, con ogni probabilità, la sorprendente tecnica clavicembalistica della maggior parte dei compositori per clavicembalo, doveva trovar occasione di esplicarsi. Infatti non è presumibile che chi possiede una grande abilità tecnica — un concertista diremmo ai giorni nostri — coadiuvata da adeguata fantasia, da gusto e da cognizioni (delle quali ci lasciarono tante prove i maestri dell'epoca aurea del clavicembalo) si limiti ad un puro e semplice realizzazione armonico del basso quale si poteva praticare nell'accompagnamento di Arie per canto, o, forse un po' più riccamente, in Sonate per uno strumento e cembalo. Giovanni Sebastiano Bach che realizzò completamente le sue opere (anche quelle per uno o più clavicembali) ci ha lasciati i più belli esempi della giusta misura di realizzazione. Per queste ragioni si debbono aggiungere in imi-

(1) (Vedi principio nel fascicolo precedente).

tazione fra i cembali, in quel terzo numero, vari contrappunti ed abbellimenti; ciò anche perché, è noto a tutti, la brevità delle vibrazioni delle corde del clavicembalo pizzicate dai saltarelli, producendo suoni che si spegnevano dopo brevissimo tempo hanno dato origine agli abbellimenti onde il Frescobaldi nella prefazione ad una delle sue opere mirabili, consigliava di trillare le note caratteristiche delle cadenze per non lasciar voto lo strumento.

Ritornando all'esame critico della Sonata di Pasquini, osservo che un esempio di abbellimenti (in parti aggiunte nella realizzazione del basso) va posto nel secondo numero della terza parte, *Allegro in fa* in 6/8.

La seconda parte della Sonata si inizia con un tempo che pare a me il ritmo di Minuetto ed è da principio in imitazione di cinque in cinque battute, da tonica a quinta. Esempio di sereno e scorrevole comporre quale è precisamente la generale gioconda caratteristica dell'Autore. Esso rispecchia la bontà d'animo e l'imperturbabile ottimo umore del nostro maestro, al quale una vena inesauribile consentiva, evidentemente con poca fatica, di comporre, e probabilmente improvvisare Arie, Sonate, Toccate (tastate) e scrivere opere, pur rimanendo uomo di mondo e frequentando le corti dei Principi dalla faticosa etichetta.

Eppure, malgrado la carriera gloriosa e fortunata, Pasquini morì povero non avendo voluto lasciar occasione per soccorrere la miseria e per aiutare parenti ed amici. Certamente la sua arte non è a paragonarsi per varietà e profondità a quella di Frescobaldi; ma poiché « ciò che noi ricerchiamo sopra ogni altra cosa nel compositore è la personalità », noi ne possiamo trovare una, e ben definita, nel Pasquini. Il quale, in confronto di molti fra i maestri dell'epoca, si guardò dall'imitare (come avviene anche ai giorni nostri) il modo di comporre di altri portando invece un personale caratteristico contributo all'arte musicale.

Proseguendo l'esame di questa parte della Sonata incontriamo un *Allegro* brillante in 6/8 di gusto popolare e quasi Giga: dico quasi poiché allora le forme non erano (né è facile stabilire l'epoca precisa in cui lo furono) ben definite come avvenne dipoi, per quanto il perfetto periodare ne facesse presentire l'avvento. Questo pezzo, concludendo sulla tonica, in maggiore, apre facilmente il passaggio alla Fuga seguente nella quale sarebbe vano non voler riconoscere il progresso sui ricercari, anche su quelli di Frescobaldi,

e costituisce, direi, un vero tratto d'unione fra le opere di questo compositore e quelle di G. S. Bach. Come ho già detto la Fuga di cui parliamo è tonale e le entrate delle parti non escono in fatti dal tono fino al punto del suo svolgimento nel quale una di esse espone il tema per moto contrario. La risposta a questo tema per moto contrario è pure nello stesso moto e tonale, ma modulante, quasi una controesposizione per moto contrario.

Il primo clavicembalo, o, per meglio dire, quello che a me pare tale, poiché, come ho avvertito già, anche questo basso è scritto sopra un sol rigo, espone dipoi il soggetto in do minore per moto retto. Segue un accenno al tema per moto contrario nel secondo clavicembalo, tema che prelude una piccola progressione seguita dall'entrata del soggetto nel primo clavicembalo. Piccoli contrappunti tolti dagli intervalli e dal ritmo del tema si alternano fra i due strumenti e questa prima parte della Fuga si chiude con un rapido passo in ottava fra i due bassi, con cadenza plagale e in modo maggiore. L'esposizione del tema in ritmo ternario (cui accennavo sopra) dà origine allo stretto, e non è chi non comprenda tutti i vantaggi di un simile procedimento, che se in una mia trascrizione furono in certo modo intensificati, pure traggono origine dal basso di Pasquini, che fu riprodotto integralmente. Il quale basso pure rimanendo espressione di una forma tecnica, si svolge in modo tanto naturale e spontaneo, con modulazioni tanto variate anche nella loro semplicità, con imitazioni e progressioni di tanto interesse musicale da poter esser citato fra i più belli esempi del genere. La composizione si chiude con una progressione in semicrome che lascia supporre, in chi dovesse realizzarla estemporaneamente, talento e pratica di molto superiori ai comuni.

Sia che nell'intenzione dell'autore la Sonata proseguisse, sia che la parte seguente ne iniziasse una nuova (ed è probabile), il contrasto fra il numero seguente e la Fuga rimane notevole. Lo spirito del Pasquini si dimostra qui con vivacità e scioltezza e richiama alla mente le Arie ed Ariette delle quali ho riportato esempi in un volume di prossima edizione.

Ad esso farà seguito una monografia sulla vita e le opere del Pasquini dovuta alla penna brillante di Arnaldo Bonaventura.

La parte seguente della Sonata V, pure in fa maggiore, si presenta più energicamente alla fantasia, non priva di un certo spirito caricaturale quale per esempio troviamo nell'a-

rietta «Gira il mondo» dello stesso autore. E' un basso conciso, rapido e acuto e chiude degnamente questa serie di pezzi. E' cosa evidente, a parer mio, che il nostro autore possedeva perfetto il senso dell'equilibrio nella varietà ed aveva la visione esatta dell'effetto che il complesso della Sonata avrebbe prodotto. E' questo senso una delle qualità peculiari dell'arte italiana che sa mantenere la unità nella varietà e non perde di vista, forse inconsciamente (in modo particolare nel XVII e XVIII secolo), lo scopo di dilettere pur rimanendo rigida nei suoi canoni fondamentali e classica nella purezza dei mezzi dei quali si serviva.

Se pure vi fosse bisogno di una nuova dimostrazione che il basso continuo lasciòci dal Pasquini, scritto sopra un sol rigo, non solo si prestava ad una realizzazione a due cembali, ma era veramente composto per essi, il primo tempo dell'ultima serie di brevi composizioni in mi minore ne sarebbe sufficiente prova. A parte il modo nel quale ho creduto realizzarlo e che può essere attribuito ad un mio personale modo di vedere, esso espone un tema, che a me è parso sostenuto ed espressivo, che dalla dominante di mi minore, va alla tonica e ritorna alla quinta in modo minore; si conduce nella risposta dalla dominante di si minore alla tonalità di sol e da questa, incrociandosi precedentemente coll'altra parte, la nuova entrata del tema, conduce la modulazione a quella di re maggiore; poi ancora si ripete portandosi dalla dominante alla tonica di la minore. E' unito e variato. Seguono alcuni brevi svolgimenti e il basso conclude in modo maggiore (tierce de Picardie). Il seguente basso, quasi Giga, come altro in altra parte, è di gusto popolare e precede il finale grandioso e movimentato, quale si addiceva a coronamento dell'edificio musicale, e quale si prestava ad imitazioni ed armonizzazioni più sonore di tutti i precedenti. Giova qui ricordare che l'aggiunta delle ottave nel basso è dovuta alla costruzione del clavicembalo ed ai risultati sonori dei registri che possedeva.

Se lo spazio di tempo e la tema di annolare con osservazioni esclusivamente tecniche non me lo impedissero vorrei esaminare qui le Toccate per organo e alcune altre Composizioni per il cembalo del Pasquini; ma mi dilungherei di troppo. Di una composizione però non posso esimermi di far cenno, ed è la Toccata (tastata — composizione per strumento a tastato) con lo scherzo del cuoco — cuculo — cuculo. Vi ho già accennato in altri scritti,

ed ho osservato che essa supera per bellezza, per squisita pittura musicale della poesia della notte, del mistero dei boschi, del lontano canto monotono dell'uccello, quanto fin allora si era tentato nel genere, e forse quanto di poi si è tentato in fatto di impressionismo musicale. Che i nuovi e i nuovissimi compositori che tanto facilmente citano la loro sensibilità musicale come cosa dei giorni nostri, non mai prima riscontrata, e fonte di opere squisite, che i nuovi compositori — dico — fermino la loro attenzione su questo quadro musicale e osservino di quale squisito senso della natura esso è prova evidente. Ricordo che molti anni or sono a Roma udii dal pianista Diémer il Cucù di Daquin e di quale entusiastico applauso fu coronata la sua mirabile esecuzione. Il semplice e sincero è di tutti i tempi, la forma è caduca, ma la sostanza, la psiche umana è eterna e ci fa godere oggi delle opere di Mozart, come di quelle di Frescobaldi, di quelle di Rameau come di quelle di Scarlatti.

Lasciando ad altri più di me valenti lo studiare dal punto di vista storico e artistico delle Opere teatrali, gli Oratori e le Cantate del nostro autore, debbo far cenno qui di un libro unico, inedito e pregevole; esempio raro, forse solo degli studi musicali che nel '600 si facevano per arrivare al perfetto possesso della tecnica contrappuntistica, della entità di essi studi e dell'indirizzo che ad essi era dato (indirizzo seguito anche ai giorni nostri). Intendo parlare dei Saggi di contrappunto composti dal signor Bernardo Pasquini e scritti di sua mano in questo libro nell'anno 1695. Non si tratta dunque, vista la data, di studi preparatori, ma di esempi quali presumibilmente il maestro componeva per gli allievi. Bernardo Pasquini aveva allora 58 anni. Io spero di poter pubblicare questi saggi prossimamente per diffonderne la conoscenza, utile dal punto di vista storico-artistico, come da quello pratico dell'insegnamento. Si tratta di alcuni contrappunti delle varie specie sopra uno stesso basso dato e svolti a due e tre parti, poi anche a quattro; di contrappunti doppi all'ottava, alla decima e alla dodicesima; di esempi vari di contrappunto fiorito. Nel libro si trova pure un Christus a 5 voci, veramente pregevole, oltre a contrappunti a quattro e a cinque parti nei vari toni, anche qui trasportati.

Ma la parte di questi saggi che a me pare la più importante è quella contenente i Duetti (vere invenzioni) in tutti i toni, alternati con contrappunti a quattro e a cinque parti. Nonostante si trovi scritto qui *Finis*, seguono una serie di esempi a tre parti, pure in tutti i do-

dici toni. E come dopo la prima parte a due voci, anche dopo questa si trova scritto *Finis*. Evidentemente è un tutto organico composto sopra un piano prestabilito, piano che non fu svolto completamente poiché della seguente parte a quattro non rimangono che i primi sei toni e non completi, intramezzati da esempi di contrappunti a tre parti.

Spero di aver dato con questo breve scritto una idea sia pure pallida, dell'importanza dell'opera del Pasquini, e di aver richiamata l'attenzione degli studiosi, sia critici, sia esecutori, così italiani che stranieri, sulle qualità geniali di questo musicista toscano dalla vena doviziosa, pura, limpida, gioconda, come una polla dell'Appennino su cui il sole si rifrangeva come su vivo diamante.

FELICE BOGHEN.

I DIRITTI DEL PENSIERO

Pubblichiamo con piacere il seguente articolo del valoroso scrittore francese Emilio Vuilleumoz, perchè esso rispecchia fedelmente le nostre idee su l'argomento della libertà del commercio musicale. Niente di più odioso e di più inutile del protezionismo applicato alla produzione intellettuale! Fortunatamente il buon senso ha fatto giustizia di una tesi che, se accolta, avrebbe danneggiato non solo il buon nome degli editori francesi, ma recato un colpo mortale alla loro industria e alla coltura musicale della nazione.

Un incidente d'ordine artistico, politico ed economico, a un tempo, ha commosso in questi giorni gli ambienti musicali francesi. Sebbene i nostri amici d'Italia abbiano partecipato a questa emozione, non sarà tuttavia inutile portare a loro conoscenza qualche particolare di questa scaramuccia, e dimostrare ch'essa non avrà nessun seguito speciale.

Il Governo francese era stato interessato dalla Camera Sindacale degli Editori di Musica di Francia con una domanda di protezione doganale in favore della loro industria. Si trattava, dicevasi, di lottare contro la concorrenza tedesca e salvare la musica francese minacciata. Il nostro Ministero del Commercio ode spesso tale antifona, dopo l'armistizio. Non appena i dirigenti d'un commercio o di un'industria s'accorgono che una Casa straniera, favorita dal cambio, dai suoi metodi di lavoro o dalla qualità de' suoi prodotti, lancia sul mercato articoli che possono sedurre la loro clientela, essi gridano al tradimento e si

precipitano alla Commissione delle dogane per reclamare una tassa proibitiva che arrestiti alle frontiere la merce di troppo buon prezzo. Quei signori non pensano neppure un momento a lottare contro i concorrenti migliorando la loro tecnica, cercando di ribassare i loro prezzi o creando un nuovo perfezionamento. Non vogliono affatto correggere le loro abitudini, ma semplicemente sbarrare la porta, acquistare una garetta e installarvi un doganiere.

Gli Uffici del Ministero, assillati da questa speciale psicologia, finiscono per prestarvisi con ogni sorta di compiacente abbandono. A forza di sentirsi ripetere che la musica francese sarebbe morta se il doganiere non fosse venuto in suo soccorso, la nostra amministrazione si decise a mobilitare il doganiere e a «proteggere» le nostre edizioni. Un progetto di legge fu preparato.

I musicisti s'occupano assai poco di economia politica. Questo progetto di legge, elaborato in loro nome, passò del tutto inosservato. Ma, prima ancora che fosse presentato al Parlamento, i suoi effetti si fecero curiosamente sentire di là delle nostre frontiere. Dal Belgio, dalla Svizzera, dall'Inghilterra, dall'Italia arrivarono lettere di protesta e perfino di minaccia, che spinsero qualche musicista francese a guardare un po' più da vicino un testo da cui si scatenava un tal movimento di riprovazione presso i nostri amici. E ci si accorse che la consegna del doganiere era, in realtà, abbastanza poco cortese per i nostri vicini. La Camera Sindacale degli Editori francesi reclamava non solamente una tassa di cinquecento franchi, per ogni cento chili, su tutta la musica di provenienza austro-tedesca, ma pretendeva gravare d'un diritto di centoventicinque franchi, per ogni cento chili, la musica importata da tutti gli altri paesi.

Lo scopo di tali rigorose disposizioni non era un mistero. Durante la guerra, taluni nostri editori avevano voluto scuotere il giogo che faceva pesare sul mercato francese la forte organizzazione commerciale delle collezioni tedesche di Peters, Litolff e Breitkopf, universalmente diffuse presso la loro clientela. Con più foga che saggezza e sdegnando di coordinare prudentemente i loro sforzi, essi apparecchiavano immediatamente le edizioni dei volumi maggiormente richiesti e presentarono ben presto al nostro pubblico il *Clavicembalo ben temperato* di Bach, delle Sonate di Mozart o degli Studi di Czerny incisi e stampati in Francia. Finita la guerra, la Germania riprese, col suo metodo e la sua solita tenacia, la conquista del mercato mon-

diale. Le poche raccolte classiche di fabbricazione francese non potevano sostituire d'un sol colpo le migliaia d'opere tedesche, recanti un prezzo basso per il fatto che le loro spese di materiale ed incisione erano già da lungo tempo ammortizzate. Adunque la clientela francese riprese l'abitudine di scegliere liberamente i suoi fornitori internazionali di musica classica, acquistando a Milano ciò che le piaceva nell'edizione di Milano, e a Lipsia ciò che le pareva vantaggioso nelle edizioni tedesche.

Ora, appunto allo scopo di salvare le loro edizioni classiche minacciate dalla concorrenza, gli editori del Sindacato reclamavano la muraglia delle tasse proibitive. Non potendo, dicevano essi, produrre una merce a condizioni più vantaggiose, volevano mettere in condizioni svantaggiose quella dei loro rivali, rendendola troppo onerosa per il compratore francese. Per economia, il pianista o il violinista francese sarebbero stati costretti a decidersi per l'edizione nazionale! Il « ragionamento del padre di famiglia » sarebbe stato, in questo caso, lo spunto per l'affermazione del patriottismo!

Non vogliamo discutere qui questa concezione singolare, né dire tutto quello che pensiamo di un tal modo di mescolare il patriottismo con gli affari e di difendere come « opera di guerra » avente i suoi sacri diritti morali, un'intrapresa puramente commerciale. La vera vittoria patriottica di un editore francese sarebbe, a mio umile avviso, di creare, a mezzo di continui sacrifici materiali, e di assiduo lavoro e di energia, una edizione francese che s'imponesse a tutto l'universo per la sua superiorità indiscutibile, e non di ostinarsi a fabbricare una merce gravemente pregiudicata che non si può tener in vita altrimenti che organizzando il suo « corso forzato » con l'aiuto di espedienti fiscali. Del pari non vogliamo insistere sulla meschinità di un punto di vista, che consiste nel farsi padrone del mercato francese a condizione di perdere per sempre il mercato straniero! Giacché, non essendo le tasse in vigore all'estero, le collezioni classiche così « protette » vi diventerebbero invendibili.

Ma una minaccia più seria appariva all'orizzonte. Per protestare contro i gravami che avrebbero colpite le loro edizioni musicali, i paesi alleati o neutrali preparavano misure di rappresaglia. Alle tasse essi avrebbero contrapposto altre tasse, elevando a loro volta delle barriere insormontabili contro tutta la musica proveniente dalla Francia! Così, per « proteggere » le loro edizioni classiche in peri-

colo, i nostri editori non esitavano a far boicottare all'estero tutta la musica francese!

Il pericolo era troppo grande per non essere segnalato. Io mi onoro di essere stato il primo a mettere in guardia i musicisti francesi contro la minaccia che ad essi era sfuggita, e a mettere in piena luce — con viva irritazione degli interessati — le conseguenze disastrose d'una tale politica economica ed artistica. Questo grido d'allarme ha riunito tutte le buone volontà, fin qui indifferenti ad una questione di cui non sospettavano l'importanza. Il buon senso ha ripreso rapidamente i suoi diritti.

Gli editori di musica fecero un conto numerico e si accorsero subito che la tesi protezionista non era difesa che da un'infima minoranza. Le Dite maggiori, come Heugel o Choudens, per non citare che due capifila, si dichiararono completamente contrarie. Spontaneamente, i musicisti aggiunsero la loro firma per protestare contro gli ostacoli posti alla libera circolazione del pensiero stampato. Il Conservatorio di musica, intero, i compositori, i professori, i virtuosi, la Confederazione dei lavoratori intellettuali, il Sindacato dei compositori, ecc., tutti i gruppi significativi fecero palese la loro volontà di respingere ogni misura di tal genere.

Il governo si accorse allora che la Camera sindacale degli Editori non rappresentava affatto tutta l'edizione francese, né poteva vantarsi di difendere gli interessi dei musicisti francesi. Epperò il Ministero del Commercio si rifiutò di darle soddisfazione. La Commissione delle dogane e il Parlamento si regolarono allo stesso modo.

Oggi lo scacco degli editori protezionisti è completo. Le edizioni del mondo intero difenderanno liberamente il loro diritto alla vita in virtù delle loro qualità intrinseche, materiali ed artistiche, e non a mezzo di tariffe fittizie. E il commercio del pensiero non sarà umiliato da disonorevoli pastoie.

E' bene che questo incidente sia conosciuto presso i nostri amici. Non è giusto che la voce di pochi negozianti, i quali difendono — con un accanimento assai spregiabile — i loro interessi immediati, risuoni così fortemente di là dalle frontiere per ingannare l'opinione dei paesi vicini. Questa voce non è quella del buon senso francese e dell'intelligenza francese. I nostri artisti sono stati lieti di cogliere questa occasione per affermare che il nostro paese rifiuta di far la guerra ai capolavori e che conserva il rispetto ai diritti sacri del pensiero universale.

EMILIO VUILLERMOZ.

UGO FINZI

La scomparsa di Ugo Finzi dalla vita milanese lascia un vuoto che non sarà colmato né tanto facilmente né tanto presto.

Non è qui il luogo di parlare delle sue benemeritenze come sagace uomo di affari, come intraprendente ed esperto industriale. Accenneremo soltanto, con animo commosso, ad altre sue benemeritenze che poi sono a quelle intimamente legate. Giacché Ugo Finzi, verace anima di artista pur non avendo mai fatto professione di artista, essendosi dedicato a un genere di commercio molto vicino al suo temperamento ed ai suoi gusti, ebbe il merito singolare di servirsene come efficace strumento di una sua fervida e intelligente operosità in pro dell'arte.

Ma non solo per l'arte l'anima sua vibrava. Essa era sempre pronta a esaltarsi per ogni impresa la cui finalità fosse il beneficio altrui, morale o materiale: un'anima di un'essenza sinceramente e profondamente democratica, del tutto aliena dalle piccole ambizioni e dai volgari esibizionismi, dei quali assai spesso è inquinata l'azione di tanti zelatori dell'arte e della filantropia. Tutto il suo indirizzo ideale, tutta l'opera feconda da lui svolta, come organizzatore di pubbliche esecuzioni, rispondono a questi due sentimenti nobilissimi della sua anima: l'amore per la musica, il bisogno incoercibile di acquistare alla grande musica un numero sempre maggiore di proseliti, specialmente avvicinando ad essa tutti coloro che sinora ne erano stati lontani, per ragioni economiche e di cultura. Si spiegano così le sue fatiche per la riuscita dei Concerti al Teatro del popolo o dei grandi spettacoli all'Arena, dati sotto gli auspici della Umanitaria, concerti e spettacoli che apparvero quasi una rivelazione, perchè mostrarono come sia suscettibile a tornare semplice e ingenuo lo spirito del popolo, messo in contatto con l'arte, e come questa, anche oggi, possa essere un efficace mezzo per l'elevazione spirituale delle classi più umili. Si spiega così il vigoroso incremento dato da lui alla Società dei Concerti Sinfonici, la cui Presidenza egli assunse, due anni or sono, quando i soci erano solamente ottocento, mentre oggi sorpassano i duemila. Si spiega così, infine, la formazione di un'apposita Società per la tournée italiana di Concerti Toscanini avutasi lo scorso anno, società da lui voluta, e con suo principale rischio, allo scopo di render possibile la grande tournée americana che a quella fece seguito.

Ogni importante città italiana ha avuto, in questi ultimi anni, il suo o i suoi apostoli dei concerti sinfonici, che è quanto dire della « musica pura ». Bisognava oramai sfatare una leggenda secondo la quale l'Italia era considerata incapace di comprendere un linguaggio, che pure in Italia era nato.

Ma che dura impresa, per questi apostoli! Pochi soltanto sanno quale salda fede, quale tenacia, quale spirito di sacrificio sia stato necessario per fronteggiare e superare ostacoli, diffidenze, insidie, persino irrisoluzioni contro l'introduzione di un genere d'arte che sembrava non avesse mai dovuto trionfare nel nostro paese.

Se oggi lo stato della cultura è mutato, se oggi è possibile che, accanto alla voce del dramma musicale, la sinfonia faccia sentire e intendere anche la sua, ciò è dovuto all'opera tenace, instancabile, amorosa di questi apostoli devoti. A Milano, il più recente e il più efficace di essi è stato senza dubbio Ugo Finzi.

Chi lo ha veduto all'opera non sapeva davvero rendersi conto della indomabile forza di resistenza di quest'uomo singolare, il quale, pur non dimenticando un attimo le cure della sua vasta azienda, riusciva a tener sempre vivo e roseggiante il fuoco sacro del suo entusiasmo e della sua attività di organizzatore. Esso ebbe i suoi lampi più vividi a Fiume d'Italia dove egli, per la gioia di Gabriele d'Annunzio e dei suoi legionari, condusse la *legione orfica* capitanata da Toscanini, a eseguire uno dei Concerti della memorabile tournée.

Ma anche per altre ragioni, oltre quelle di indole culturale, la scomparsa di Ugo Finzi produce una tristezza infinita. Il rimpianto diviene ancora più amaro, quando si pensi alle sue doti di gentilezza e di bontà inesauribili che, più di ogni altra, davano alla sua fisionomia morale una impronta specialissima. Egli aveva la religione dell'amicizia. Amicizia! Parola sacra, che troppe volte si pronunzia in vano o a cuor leggero, ma che il Finzi intese sempre nel suo significato più vero e più alto. Era prerogativa del suo spirito il trasformare ogni atto della sua vita che, sia pure lontanamente o indirettamente, toccasse una persona a lui cara, in un « atto di amicizia ». Egli era simile all'artefice squisito nelle cui mani privilegiate anche la materia più umile si plasma in una eletta forma d'arte.

Né dai successi delle sue varie iniziative egli si attendeva alcun godimento. Era quasi un anacoreta delle soddisfazioni morali. Ma una gioia, sì, gli era cara: la gioia dei suoi amici.

Per riuscire a gustare questa gioia, molto

spesso egli creava complicazioni o angustie alla sua vita, le une e le altre a tutti ignote, perchè da lui generosamente dissimulate. Una tenera parola, un bonario sorriso erano il compendio di tutta una sua pratica laboriosa.

Povero Ugo! Una tal gioia tu non la proverai più, nel regno misterioso del silenzio, che oggi ti accoglie. Ma nemmeno il dolore proverai — e ciò è un qualche conforto per noi — di vederci così afflitti per la tua perdita! Non vedrai le lagrime della tua adorata compagna e dei tuoi parenti, non le nostre. E son lagrime che, anche quando il ciglio sarà asciutto, continueranno a scorrere invisibili nel segreto della nostra anima, perchè poche persone, al pari di te, furono così profondamente amate e rimpiante.

cc.

Giorgio Bizet critico musicale

Un Giorgio Bizet critico musicale, polemita, letterato, è poco noto, per molti impreveduto, forse insospettato. Eppure nell'agosto 1867, in un momento di scoraggiamento davanti ai contrattempo che rendevano dubbia l'andata in scena della sua *Fanciulla di Perth*, formalmente egli aveva assunta la redazione della critica musicale nell'importante *Revue nationale et étrangère*, la quale trasformava il suo indirizzo ed il suo formato, e da mensile si faceva settimanale. In essa il Laboulaye, che vi aveva pubblicato il suo *Prince Caniche*, preludeva con un articolo di filosofia politica; Baudelaire con una delle sue strambe fantastiche; Jules Ferry ed Henri Brisson con dissertazioni di questioni economiche, e Giorgio Bizet con una critica musicale.

Il suo articolo apparve precisamente nella puntata del 3 agosto 1867. Esso risulta interessantissimo anche oggi non solo per il suo stile, per la sua sincerità e lucidezza, ma anche perchè contiene una doppia professione di fede estetica. Ciò che Bizet amava in arte ce lo dice con franchezza diritta: egli si afferma soprattutto deciso nemico del sistema: il contrario in una parola di ciò che i suoi detrattori si sforzavano di farlo credere, cioè un « *farouche Wagnérien* ».

Subito al suo primo articolo egli sembra sentire il bisogno di spiegare la propria condotta nell'atto d'accettare la critica musicale nella *Revue*, essendo egli stesso compositore di musica, e così infatti scrive: « *io penso che si deva vivamente agire contro il pregiudizio*

secondo il quale, per ben giudicare un'opera d'arte, sia assolutamente necessario di non essere artista e critico insieme ». Egli crede che anche l'artista leale possa essere un critico giusto per tutti.

Continua scusando le sue facoltà letterarie che ancora non sa ben misurare: « *Voi non troverete qui, egli scrive, nè le possenti immagini di Paul de Saint-Victor, nè lo spirito scintillante di Nestor Roqueplan, nè lo stile affascinante di Théophile Gautier, nè la forma elegante e avvincente di B. Jouvin, nè la foga simpatica di Gasparini, nè l'impress'onabilità nervosa di Xavier Aubryet, nè l'estrosità raggianti di Ernest Reyer; ma in ogni modo vi troverete due delle qualità essenziali di quegli ingegni: 1° un profondo studio dell'arte musicale e di tutte le questioni ad essa inerenti; 2° una buona fede che non saprà esser alterata nè dalle mie amicizie nè dalle mie inimicizie. Dirò la verità, nient'altro che la verità, e — fino al possibile — tutta la verità. Io non sono iscritto ad alcun partito, e non ho combriccole; io ho soltanto degli amici che cesserebbero di esser tali per me il giorno che essi non rispettassero il mio libero arbitrio e la mia indipendenza. Attenendomi all'esame delle cose puramente artistiche, io ne studierò le opere senza preoccuparmi dell'etichetta che le accompagna. Rispetto per tutti, tale è la mia divisa! Nè incensatore, nè insultatore, tale è la mia linea di condotta!* ».

Quindi Bizet entra nel cuore del soggetto: « *Da qualche anno lo spirito di sistema ha fatto in arte e nella critica d'arte dei progressi inquietanti; di qui certe polemiche sterili, certe discussioni aride che non fanno altro che scoraggiare, abbattere, snervare le iniziative più coraggiose, più sane, più feconde; di qui anche certe divisioni e suddivisioni, certe classificazioni, certe definizioni talora oscure, spesso larvate, sempre inutili e dannose: si cavilla invece di creare, si discute invece di produrre. I compositori si fanno rari; ma in cambio le fazioni, le sette si moltiplicano all'infinito: l'Arte s'impoverisce fino alla miseria; ma la tecnologia si arricchisce fino alla pienezza. Giudicate voi stessi: noi abbiamo la musica francese, la musica tedesca, la musica italiana, e, per contorno, la musica russa, la musica ungherese, la musica polacca, ecc. ecc., senza contare la musica araba, la musica giapponese, la musica tunisina, ecc. ».*

Poi Bizet, mettendo in caricatura la febbre delle classificazioni, fa un'enumerazione grottesca delle diverse categorie:

« *Noi abbiamo altresì la musica dell'avvenire, la musica del presente, la musica del passato, poi la musica filosofica e politica di recente scoperta. Poi abbiamo la musica melodica, la musica armonica, la musica sapiente, la musica-cannone brevettata!* » (Allude al *Canto dei Titani*, cantata di Rossini, per 4 voci di Basso e Orchestra, scritta per la Esposizione universale del 1867). « *Avremo domani la musica ad ago, la musica ad elica, la musica a pompa premente e aspirante... premente soprattutto! Quanta roba! Per me non esistono che due musiche: quella buona e quella cattiva: Béranger ha definito l'Arte così: « L'Art c'est l'Art, et voilà tout! ».*

E pensare che Bizet era stato accusato di voler tutto sovvertire come un fanatico wagneriano! Proseguiamo, c'è di più e di meglio.

« *Forse, egli continua, che è necessario denigrare Molière per ammirare Shakespeare? Il Genio non è di tutti i popoli e di tutti i tempi? Sì, il Bello non invecchia mai — il Vero non muore mai! Come! un poeta, un pittore, un musicista consacra la forza più pura della sua intelligenza e dell'anima sua per concepire e per estrinsecare un'opera, egli crede, dubita, s'entusiasma, si dispera, gioisce e soffre a vicenda e quando più ansioso, più tremebondo d'un delinquente viene a dirvi: guardate e giudicate!, invece di lasciarci commuovere noi gli chiediamo il suo passaporto, noi facciamo un'inchiesta circa le sue opinioni, le sue relazioni, i suoi antecedenti artistici!... Ma questa non è più critica: è polizia. L'artista non ha nome, non ha nazionalità; egli è, o non è un ispirato, egli ha genio, ingegno, o non ne ha: se ne ha, è dovere approvarlo, amarlo, acclamarlo; se non ne ha, è del pari dovere rispettarlo, compiangere e... obliarlo. Si chiami Rossini, Auber, Gounod, Wagner, Verdi, Berlioz, Félicien David o Pitancho, che m'importa? Fatemi ridere o piangere, datemi l'amore, l'odio, il fanatismo, il delitto, seducetemi, abbagliatemi, trasportatemi, io non vi farò certo la sciocca ingiuria di classificarvi, di etichettarvi come un coleottero!* ».

E ciò non è tutto: segue un passo che smentisce la frase attribuita da M. Jouvin a Bizet: « *WAGNER C'EST VERDI AVEC DU STYLE* ». Ecco cosa scrive Bizet in proposito, riaffermando la sua profonda ammirazione per il grande Maestro italiano:

« *Siamo dunque sinceri, puri, veri; non chiediamo a un grande artista le doti che gli mancano e sappiamo approfittare di quelle che egli possiede. Quando un temperamento ap-*

passionato, violento, anche brutale, quando un Verdi arricchisce l'arte con un'opera vivente e forte, plasmata d'odio, di fango, di fele, di sangue, non andiamo a dirgli freddamente: « ma, caro signore, ciò manca di gusto, non è distingué. Distingué? Ma che forse Michelangelo, Omero, Dante, Shakespeare, Beethoven, Cervantes e Rabelais sono distingués? ».

Dopo la critica sistematica, parziale, Bizet si lancia contro la critica pedante:

« *Ho orrore del pedantismo e della falsa erudizione. Certi critici di terzo o di quarto ordine usano ed abusano d'un gergo sedicente di tecnico, inintelligibile così a loro come al pubblico. Io mi guarderò scrupolosamente da questi mezzi ridicoli. Voi qui non troverete nessuna dissertazione sulle ottave, quinte, tritoni, quinte proibite, false relazioni, dissonanze, consonanze, preparazioni, risoluzioni, sospensioni, rivolti, cadenze ingannate, canoni ed altri divertimenti!* ».

E la conclusione?

« *In verità vi dico che i compositori sono i paria, i martiri della società moderna: come i gladiatori antichi cadono gridando: « Ave popule, morituri te salutant! ». Oh! la musica! quale arte splendida! ma quale triste mestiere! Infine... attendiamo!... attendiamo!... e soprattutto speriamo! ».*

Questo l'unico articolo di critica musicale scritto da Bizet per la *Revue nationale*: doveva essere il preambolo d'una collaborazione indefessa: invece non ebbe alcun seguito; più tardi fu Jules Ruelle che successe a Bizet e ciò senza che nè questi nè la direzione ne rivelasse il motivo. Forse egli pensò che il pubblicista avrebbe rubato troppo tempo al compositore, forse temette che la sua franchezza avrebbe creato al compositore stesso troppi nemici e si spaventò pensando alle amarezze subite, come musicisti, appunto perchè pubblicisti, da Berlioz e da Reyer. Però egli continuò ad esprimere giudizi e principi estetici scrivendo al suo amico Galabert, che li pubblicò, dopo la sua morte, nel 1877, nel volume: « *G. Bizet, souvenirs et correspondances* » — interessantissimo V.

Abbiamo ancora disponibile qualche annata arretrata di MUSICA D'OGGI che possiamo cedere alle seguenti condizioni:

Anno 1919	L. 5,-
„ 1920	„ 10,-
„ 1921	„ 10,-



Notizie storiche sulla Accademia di Santa Cecilia IN ROMA

Musical Opinion di marzo u. s. recava un articolo di Mr. W. H. Grattan Flood, Mus. D., sull'origine e le vicende dell'Accademia di Santa Cecilia in Roma. Lo studioso irlandese incomincia citando quanto ne dice il *Dictionary of Music and Musicians* del Grove (ed. 1908) nel quale Mr. A. Hughes-Hughes e Mr. H. A. Whitehead riferiscono le notizie dell'*Enciclopedia Cattolica* di Mons. Umberto Benigni, fondate, «certo, sulle inesatte affermazioni del Moroni, dell'Alfieri e del Tosti».

Mons. Raffaele Casimiri scoperse nelle sue ricerche un Breve di Sisto V, datato alle calende di maggio del 1585; in tale documento il papa conferma la costituzione della *Confraternita dei Musicisti «de Urbe»* sotto il patrocinio della B. V. Maria, di S. Gregorio e di S. Cecilia, confraternita già approvata poco prima da Gregorio XIII, e sorta per iniziativa del canonico lateranense Alessandro Marino, veneziano. Le riunioni confraterne si tenevano dapprima a S. Maria della Rotonda, cioè al Pantheon. «Alla luce di questo documentato è divertente leggere che l'attuale R. Accademia di S. Cecilia è la stessa vecchia Accademia fondata nel 1566, mentre l'Accademia venne aggiunta alla antica *confraternita* solo nel 1837. Base della *confraternita* cecilianiana di Roma fu l'analoga istituzione fondata a Parigi nel 1575, ed annessa alla chiesa degli Agostiniani, con statuti firmati dallo stesso Re di Francia».

Il fondatore, Alessandro Marino, era canonico lateranense, cioè Agostiniano, e benché i lessici musicali non ne parlino, il P. De Santi poté indicarne a Mr. Grattan Flood le seguenti opere musicali: 1° Libro di madrigali a 5 voci (Venezia, 1571); un Libro di Salmi Vespertini a 6 voci (Venezia 1579, ristampato ad Anversa nel 1637); un Libro di Salmi di Completa (Venezia, 1596).

«La Confraternita di S. Cecilia languiva nel

1600, ma fu ravvivata nel 1622, ed ebbe solo allora come quartier generale il Collegio dei Barnabiti in Piazza Colonna», e non già nel 1854, come venne asserito, e per l'ottima ragione che quel Collegio venne costruito solo nel 1596. «Secondo un decreto papale del 1689, gli statuti della Confraternita dovettero essere osservati da tutti i musicisti romani, e nel 1709 ogni musicista doveva ottenere una licenza per fare parte della professione. Corelli fu capo della sezione strumentale della società nel 1700».

«Già sulla fine del secolo XVIII la Confraternita languiva nuovamente, tanto che venne sospesa dal 1799 al 1803, e poi di nuovo dal 1809 al 1822. Papa Gregorio XVI, subito dopo la sua elezione, prese vivo interesse alla Confraternita, e nel 1837 mutò il titolo in quello d'Accademia di S. Cecilia, l'Accademia venendo aggregata all'antica Confraternita, legata alla memoria di Gregorio XIII. Dieci anni dopo, il 7 agosto 1867, Pio IX onorava l'Accademia col titolo di Pontificia, e tale fiorì fino al 1870».

LLOYD GEORGE MAESTRO DI CORO

In un giornale di Londra, il *Lloyd's Sunday News*, è apparsa una lettera di Mr. Frederick Draper, che ricorda le gesta della società corale del villaggio di Criccieth nel paese di Galles, dove la sera di venerdì 1° maggio 1885, venne dato un concerto dal coro diretto da Mr. David Lloyd George. L'autore della lettera dice che «se v'era qualche cosa di particolare nel futuro primo ministro, era il focoso zelo ch'egli aveva per tutto ciò che imprendeva a fare...». Ma allora la fortuna non sorrideva al giovane avvocato, e nulla faceva prevedere che un giorno egli avrebbe guidato e dovuto armonizzare voci assai più potenti e discordi di quelle del suo piccolo coro. Così ricorda Mr. Clarence Lucas nel *Musical Courier* di Nuova York.

Intorno alla scoperta della melodia del «Cantico dei Cantici»,

Non è passato molto tempo dacché Raoul Gunsbourg annunciava nel «Figaro» di Parigi (e la notizia corse per molti altri giornali) d'aver ritrovato la melodia autentica del «Cantico dei Cantici» in una Bibbia conservata a Kovno. La notizia, semplice e non inverosimile, venne accettata dall'opinione pubblica specie in quest'epoca di studi archeologici e di restituzioni paleografiche, e non mancò qualche nota rivista musicale che, in buona fede, la riferì ai suoi lettori.

Ma Mr. Arthur M. Friedlander, un attivo studioso ebraista inglese, sollevava dei dubbi sulla realtà della scoperta e specie sulla sua originalità, in due articoli apparati, l'uno nel *Daily Telegraph* del 4 febbraio, e l'altro in *Musical Opinion* di marzo.

Innanzi tutto il Friedlander nota come le «Stanze alla Sulamite» apparse nel *Figaro* non concordino coi testi più antichi: i Settanta (il più antico di tutti), la Vulgata, ed il Siriaco. La versione di Kovno è dunque autentica? — L'idea che quei segni da M. Gunsbourg chiamati «abbreviazioni» fossero note musicali (idea generatrice della scoperta discussa) venne espressa dal Friedlander fino dal 1914, nel fascicolo di gennaio del *Musical Times*. Così pure il Gunsbourg pare non conoscesse la netta distinzione tra i punti delle vocali ed i segni di musica, già spiegata nella *Jewish Encyclopaedia*, là dove si parla, precisamente, dei punti per le vocali. Da quanto dice il preteso scopritore, pare che quelli della Bibbia di Kovno sieno adoperati alla maniera detta di Babilonia, cioè collocati al di sopra delle lettere.

Già nel numero di marzo 1921 il *Musical Times* pubblicava un articolo del Friedlander, dove si riproduceva e si illustrava un manoscritto ebraico del secolo XII o XIII con note musicali che si mostravano simili ai neumi delle notazioni occidentali. (Si veda a pagina 111 del nostro fascicolo di aprile 1921). Ed allora M. Gastouf di Parigi diceva nella *Tribune de St. Gervais* che «un angolo del velo era stato sollevato».

Quanto al valore della melodia ritrovata dal Gunsbourg, essa non è che una variante del canto che si fa nella Sinagoga nel «Dieci giorni di Penitenza» (dal primo d'anno al giorno del Perdono), canto che si trova già nella raccolta di melodie tradizionali ebraiche di Abraham Baer (*Traditional Hebrew Melodies*), lavoro monumentale in questo genere. Quel

canto è per giunta simile a quello che si usa in vari siti, mentre il Gunsbourg non ha saputo conmetterlo che con un tema del «Boccaccio» di Suppé e con una frase della «Melodia Indù» di Rimsky-Korciakov.

Il Friedlander conclude annunciando una sua «Storia della musica degli Ebrei e della Sinagoga» nella quale, non solo l'argomento dei segni musicali ebraici verrà di molto ampliato, ma si vedrà come quelle note abbiano relazione coi segni delle zodiaco, e come molte melodie ebraiche abbiano stretti rapporti con quelle dette gregoriane. Cosa questa punto inverosimile, data l'origine ebraica della Salmodia che forma la base della liturgia cristiana; date le abitudini ebraiche dei primi cristiani, che per un primo tempo continuarono a riunirsi nelle sinagoghe; e dato che nelle nostre chiese continua tuttavia la tradizione ebraica di cantare testi in prosa (cosa sconosciuta dall'arte greco-romana), con formule musicali suggerite dall'interpunzione delle parole.

Perchè si chiedono i consigli

La *Schweizerische Musikzeitung* racconta che Giuseppe Wieniawski, l'amabile pianista polacco, era una volta ospite di Saint-Saëns. Si faceva musica e questi suonava con un violoncellista celebre una Sonata per Piano-forte e Violoncello, appunto, del Wieniawski. Dopo la bellissima esecuzione, Saint-Saëns batte sulla spalla dell'autore della Sonata e dice: «dite, mio caro, va bene così?». Il cortese Wieniawski si profonde in espressioni di lode, ma il maestro francese replica: «Io so, ho suonato bene il vostro lavoro, ma vorrei anche sapere se l'ho interpretato proprio secondo le vostre intenzioni». — «Maestro, — risponde Wieniawski con anche più pronunciata amabilità, — la vostra maniera di suonare è ammirabile». — «Al diavolo, grida Saint-Saëns, ditemi finalmente quello che voglio sapere, se ho reso la Sonata secondo le vostre intenzioni». Dopo un altro complimento anche più spinto su Saint-Saëns, questi investe il maestro polacco dicendo: «Infatti, volete sì o no dirmi che cosa avrei dovuto fare diversamente?». Allora disse Wieniawski: «a un certo punto, maestro stimatissimo, avreste potuto usare il pedale». — «Il pedale?... me ne servo quando voglio», rispose il maestro.

.....
DIFFONDETE

MUSICA D'OGGI

ITALIA

Rivista Musicale Italiana. - Torino, marzo 1922.

G. CESARI. - *Musica e Musicisti alla Corte Sforzesca.*

Interessante studio che, completando le notizie date dal Motta, dallo Straceni e dall'Haberl, illumina il quadro dell'arte musicale alla Corte milanese nel quattrocento, nel periodo, politicamente, di Lodovico il Moro, e, musicalmente, di Franchino Gafurio.

A. POUGIN. - *Les dernières années de Sponcini.* (continua).

L'A. non intende tracciare i fatti, già noti, che segnarono la carriera di Sponcini a Berlino, bensì « mostra in che modo e dopo quali disagi egli lasciò la Prussia per tornare in Francia ed andar poi a morire in Italia. Il paese che l'aveva visto nascere, e ch'egli non aveva mai cessato d'amare ».

P. GUERRINI. - *La Cappella musicale del Duomo di Salò.*

Studio da cui risaltano fatti e nomi di musicisti poco noti, se non ignoti del tutto. Le notizie storiche sarebbero riuscite anche più interessanti se messe in più vivo e sicuro rapporto coll'arte del tempo, ed evitando certe debolezze, come quella p. es., a pagina 84, ove si dice che nei primi anni del 1500 « l'arte della musica misurata era alle sue prime affermazioni, timide e incerte »: v'è appena qualche secolo di divario!

G. CESARI. - « *Giulietta e Romeo* » di A. Rossato e Riccardo Zandonai.

Ampla critica dell'ultima opera del maestro trentino.

J. PROD'HOMME. - *Camille Saint-Saëns.*

Discorso pronunciato dall'A. ai funerali del maestro, verso il quale l'ammirazione e gli stretti rapporti personali si risentono, per così dire, ad ogni riga.

J. MARNOUD. - *Nature et évolution de l'art musical. III. Consonance et Dissonance.* (Cont.).

Interessante dimostrazione che conclude: « facendo astrazione dagli armonici costitutivi della risonanza naturale, l'impressione soggettiva della consonanza o dissonanza, è equivoca o inesistente, ed inesplicabile il concetto musicale correlativo ».

D. SINCERO. - *Pro Frescobaldi.*

L'A. torna ad insistere per « la sostituzione di un'edizione di altri nostri compositori antichi e specialmente del grandissimo Frescobaldi alla progettata edizione palestriniana », ed ha ragione; l'edizione palestriniana progettata dal Rosadi è inutile. Ma facciamo le nostre riserve sull'opportunità d'una edizione integrale delle opere di Frescobaldi. Sarebbe meglio forse che quanti ne parlano incominciarono gli studi preparatori, così da rendersi ben conto, se proprio convenga rimettere in luce tutte le composizioni frescobaldiane.

II Pianoforte. - Torino, aprile 1921.

F. BUSONI. - *Dell'Opera. Saggio d'una prefazione al « Dottor Faust ».*

Interessanti considerazioni sul carattere universale della musica nelle sue varie manifestazioni, in chiesa, in concerto, in teatro. Sul melodramma, in particolare, l'A. sviluppa idee già adombrate nel suo Saggio d'una nuova estetica musicale.

A. POMPEATI. - *L'intenzione e l'Arte.*

Oggi che l'arte wagneriana incomincia a vedersi con

occhi diversi da quelli dei contemporanei (l'A. forse s'inganna sull'attitudine di tale diversità: pare un wagneriano in ritardo), noi vediamo che la grandezza del Maestro stava nel suo genio musicale, e non già nelle sue intenzioni riformatrici drammatiche e tecniche.

M. D. CALVOCORESSI. - *Béla Bartók.*

L'A. spiega la maniera di comporre del maestro ungherese, specialmente quella di trattare gli elementi di canto popolare, così frequenti e caratteristici. Segue una bibliografia delle sue opere.

A. CASELLA. - *Ritratto del musicista reazionario.*

Divergenze schizze sarcastiche.

Santa Cecilia. - Torino, gennaio 1922.

G. VISONÀ. - *Critica del sistema ritmico di Dom Mocquereau.*

Inizio d'un interessante studio sulla teoria esposta nel VII vol. della *Paléographie Musicale* e nel *Nombré Musical Grégorien*. Che quella teoria sia ben solida, no. G. Visonà ha ragione. Aspettiamo di vedere in seguito il punto esatto dove l'A. ha colto in fallo il capo della Scuola Solesmense.

R. GASIMIRI. - *La Musica Palestriniana.*

L'A., che s'è tutto dedicato alla divulgazione della musica palestriniana, parla in termini giustamente entusiasti difendendo l'efficacia espressiva. La quale, però, non esclude la sobrietà e la proprietà dello stile in chi interpreta, se no si fa come chi strappa l'applauso suonando o dirigendo Bach colla foga o con i languori del compositore odierno, o Beethoven come Debussy. Così si prende il pubblico, ma si confessa la più ingenua superficialità.

P. GUERRINI. - *Canzoni spirituali del 500.*

Illustrazione della raccolta « Canto di Canzonette e Madrigaletti spirituali a 2 e 3 voci, d'Autori diversi. Libro VIII » proveniente dal convento francescano di S. Giuseppe in Brescia, e scritta dal padre Michele Pazio, a Parma, nel 1610.

Musica Ecclesiastica. - Padova, novembre-dicembre 1921.

L. TORRI. - *La musica sacra di Tartini.*

L'A. ha propugnato un Corpus delle opere di Tartini, « approvando il principio proposto dalla Ven. Arca del Santo di Padova, di non amminuziare con secolari... il ricco patrimonio dei manoscritti tartiniani conservati nell'Archivio Anziano ». Qui egli spiega come di cose vocali meritevoli di venir messe in luce non vi sieno che le Canzoncine sacre.

II Pensiero Musicale. - Bologna, marzo 1922.

F. BOGHEN. - *Il padre di Rossini.*

Illustrazione di alcune lettere scritte al Maestro dal padre (modesto musicista, suonatore di trombone), ora custodite alla Biblioteca Nazionale di Firenze.

M. CASTELNUOVO-TEDESCO. - *La « Sonata » per violino e pianoforte di I. Pizzetti.*

Illustrazione apparsa nel « Pianoforte » in luglio 1920 e che ora si ripresenta ampliata ed aggiornata.

O. SCHANZER. - « *Roma* », *dramma musicale di Nino Cattozzo.*

Esame del lavoro del giovane poeta musicista di Adria; lavoro già pubblicato in edizione Ricordi e che, secondo l'A., è ricco di pregi veramente rari, e merita di venir eseguito in Roma in occasione del Natale dell'Urbe, il 21 d'aprile.

La Rassegna de l'Arte e del Lavoro. - Bologna, marzo 1922.

GAJANUS. - *Eterno femminino musicale.*

Considerazioni con le quali si nega alla donna, malgrado la contraria credenza, la capacità di « sentire » la musica nel suo contenuto espressivo.

F. BALILLA-PRATELLA. - *La Francia musicale odierna.*

Parallelo, piuttosto debole, per scarsità di notizie, fra la vita musicale odierna in Francia ed in Italia.

La Critica Musicale. - Firenze, marzo 1922.

E. COZZANI. - *La musica ornata.*

L'A., che tanto contribuì al risveglio della bellezza nelle attuali edizioni librarie italiane, eccita gli editori di musica ad ornare le stampe musicali, sottoponendo loro parecchie buone suggestioni.

G. BASTIANELLI. - *L'epoca dello « stile barocco ».*

Scritto sull'arte dei secoli XVII-XVIII, di cui l'A. studia i caratteri e le tendenze.

Rivista Nazionale di musica. - Roma, aprile 1922.

A. VERETTI. - *Commento sull'estetica della « Leggenda di Sakuntala ».*

Considerazioni: 1.° sul colore; 2.° sul recitar cantando; 3.° sul sinfonismo, nell'opera che è « la manifestazione artistica più forte, più completa del temperamento di Franco Alfano ».

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, marzo 1922

A. SUAREZ. - *Vues sur Beethoven.*

Continuazione dello scritto di cui si parla a pag. 17 del nostro fascicolo di gennaio. Qui Beethoven è Edipo a Colono, che, assetato di pace ardente, risolvendo l'enigma volge le spalle per sempre a Tebe e la contempla padrone di sé.

G. CUCUEL. - *Les Opéras de Gluck dans les Parodies du XVIII siècle.*

Fatto un accenno all'essenza della parodia (che fu dapprima solo adattamento di diverse parole a musica preesistente), premesso un rapido sguardo al fiorire della parodia (in senso di ironica deformazione) nel sec. XVIII, l'A. considera separatamente le varie parodie sorte attorno ai lavori gluckiani.

V. J. HUGO. - *Tableau de la danse au Théâtre, pendant la Révolution française (1789-1795).*

Inizio di questo studio che illustra il periodo ritenuto di solito come l'ecclissi per la danza drammatica, mentre costituisce « il più bel tempo dei progressi dell'arte della danza ».

ALAIN. - *La Visite au musicien.*

Seguito e fine dei dialoghi illustrativi sulle Sonate per Violino e Pianoforte di Beethoven, di cui parlammo nel nostro fascicolo di marzo.

G. MIGOT. - *Jean Sibelius.*

« Medaglione », accompagnato da parecchi temi in note, di questo che, « più d'un compositore, è per la sua patria una figura nazionale, di cui s'orgoglia giustamente la falange intellettuale ed artistica finlandese ».

B. DE SCHLOEZER. - « *Pierrot lunaire* » d'A. Schönberg aux Concerts Wiener.

... « La prima impressione è di novità straordinaria, d'originalità e di freschezza: questi melodrammi non

segnano un apogeo, ma lo schiudersi d'uno stile. È un'impressione rapida, profonda, che al primo momento impedisce di rendersi conto del valore intrinseco dell'opera: dove par di vedere un muro s'apre d'improvviso una porta, e lo sguardo scopre una via nuova... »

H. PRUNIÈRES. - *I. Pizzetti: Sonata per Violoncello e Pianoforte.*

« Dopo gli ultimi Quarantenni di Beethoven, si può difficilmente citare un'opera più intima di questa, confessione commovente d'un cuore spezzato ».

Le Ménestrel. - Parigi, 17 marzo 1922.

C. KOEHLIN. - *Évolution et Tradition.*

Il 15 gennaio ebbe luogo a Parigi una solenne commemorazione di C. Saint-Saëns, e il pubblico più eletto applaude vivamente le opere di quel maestro che rappresenta il classicismo francese. Il giorno dopo press'a poco lo stesso pubblico applaude *Pierrot Lunaire* di A. Schönberg. L'A. ne prende occasione per mettere in risalto il giusto posto dovuto, tanto alla tradizione quanto alle tendenze novatrici, nella vita dell'arte.

— 24 marzo 1922.

A. BOSCHOT. - *La Musique Russe et Berlioz.*

Interessante illustrazione dell'influenza di Berlioz sulla Scuola Russa, principiando dai rapporti personali del maestro con Glilka. In particolare si riproduce una lunga lettera di Balakirev, che esprime a Berlioz, ormai tocco dalla morte e ridotto all'impotenza, ammirazione e profezia su un *Manfred*, in termini che provano come quel maestro russo ignorasse l'esistenza dell'analoga opera composta da Schumann, morto allora da ben dodici anni.

Le Courrier Musical. - Parigi, 1 marzo 1922.

G. DELAMARE. - *La musique sous le régime des Soviets.*

Intervista avuta dall'A. con Leopoldo Herwen. Ne parleremo altrove.

G. JONNAY. - *Impressions de M. V. d'Indy sur l'Amérique musicale.*

« Penso che (gli americani) amano la musica e si sforzano di penetrarne il senso artistico e che s'impongono larghi sacrifici di denaro per aumentare l'irradiazione e per gustarne le soddisfazioni intellettuali ».

— 15 marzo 1922.

V. D'INDY. - *Trois Musiciens Modernes.*

Il maestro commenta tre opere da lui conosciute in America: i Cinque pezzi per orchestra di A. Schönberg, *La Città Morta* di Korngold, e *L'opéra delle tre melarance* di Prokofiev, e così conclude: Schönberg « musica inutile », Korngold « scrive musica », Prokofiev « musica da circo ».

Le Monde Musical. - Parigi, febbraio 1922.

— *Pour une Technique rationnelle.*

Nel fascicolo di gennaio della stessa rivista, M. L. Cellier invocava una nuova e razionale maniera di studio per gli strumentisti; qui si pubblicano le direttive generali concrete del Consiglio dei professori della Scuola Normale di Parigi.

R. LAPAËRA. - *Le Chant en face de l'Œuvre.*

L'A. spiega come, secondo lui, deve regolarsi il cantante, prima nello studio scolastico (formarsi una cultura musicale completa), poi nei rapporti colle singole opere d'arte (analisi drammatica del testo, sue relazioni colla musica).

F. SCHMITT. - *Un ennemi terrible.*

Questo nemico è la ricerca della bella sonorità; in suo nome si effusano mille particolari, non di rado coprendoli col pedale del pianoforte. L'A. (il nuovo direttore del Conservatorio di Lione) invoca severità nel rilascio del diploma.

F. RAUGEL. - *Un ancien positif du XVI siècle.*

Riproduzione fotografica in copertina ed illustrazione d'un bell'organo « positivo » (3 registri senza pedale) d'origine tedesca, appartenente alla collezione Salomon.

S. CASAVANT. - *La Facture d'Orgues et l'Évolution artistique.*

In Francia v'è una gloriosa tradizione organaria, ma la meccanica è rimasta incredibilmente indietro, tanto che M. Marin (continuatore di M. Craville-Coll) sostiene di recente che il sistema tubolare e quello elettrico non hanno valore. Qui il proprietario d'una delle maggiori case organarie del Canada risponde spiegando al Marin quant'egli s'inganni.

C. KOECHLIN. - « *Pierrot lunaire* ».

Commento alla recente esecuzione a Parigi del Melodramma in 21 parti per piccola orchestra di A. Schönberg. «... È un mistero. Non si sa... che cosa dica questa musica tonalmente ed armonicamente. Pare resti al di fuori di quanto conosciamo. (L'A. è uno dei più arditi compositori francesi d'avanguardia). Eppure è espressiva, la si capisce... ».

The Sackbut. - Londra, marzo 1922.

E. EVANS. - *Moussorgsky.*

Il grande musicista russo viene illustrato nella sua personalità individuale e come compositore di liriche.

A. CARSE. - *Music and Mechanics.*

Gli ultimi progressi fatti negli strumenti musicali sono tutti dal lato meccanico, e tra questi la Pianola ed il Gramofono (i due esempi più importanti) tendono a saltar di più l'allenamento tecnico di chi suona. L'A. dà uno sguardo ai vari miglioramenti meccanici fatti lungo i secoli.

G. ARNOLD. - *How it strikes the Continent.*

L'A. passa in rassegna le abitudini ed i gusti del pubblico nei vari paesi d'Europa, e ne trae utili consigli per gli artisti inglesi che vogliono recarvisi. Col'Italia l'A. è abbastanza giusto.

U. GREVILLE. - *On borrowing Music.*

Spiritoso articolo « sulla musica data a prestito », che pare ispiri un'indefinita aura di disonestà anche per le persone più scrupolose. L'autrice stessa (che dirige la rivista) enumera scherzando alcune pubblicazioni musicali avute a prestito da vari eminenti artisti (di cui fa il nome caso per caso), e che poi furono per rimanere nelle sue mani... senza speciali ragioni.

R. CAPELL. - *A University Opera.*

Resoconto dell'opera *The Two Sisters* (Le due sorelle) del Dott. Cyril Rotham, eseguita per la prima volta il 14 febbraio, p. basata su una vecchia ballata scozzese, e con musica d'un stile veramente inglese e personale.

S. GILGAR. - *Manners and Music.*

Considerazioni generali sui rapporti esistenti tra « i costumi e la musica » presso vari popoli antichi e moderni, nelle varie funzioni della musica, cioè come espressione del sentimento primordiale, come elemento del rit. religioso, come eccitamento bellico, ecc.

G. THORNBERRY. - *Modern Italian Melody.*

« Nell'intero campo della musica moderna non v'è nessuno Scuola che sia produttiva e progressiva come l'italiana. Singolarmente, le sue produzioni sono più

belle ed è verosimile che vivano più a lungo di tutte le altre ora esistenti ». Per l'A. la sorgente di tale forza e di tale nobile bellezza è la spontaneità ed il vigore melodico, grazie a cui l'arte italiana sta avvicinandosi sempre più ad una seconda rinascenza, che rivaleggerà efficacemente con quella del cinquecento.

S. GRAY. - *The Player-Piano Page.*

Data l'importanza degli autopiani rispetto alla diffusione ed al miglioramento della cultura musicale, e poiché i musicisti rimangono lontani da questo novissimo campo d'azione culturale, la rivista apre una speciale rubrica « La pagina dell'autopianista », dove si pubblicheranno studi, e risposte ai quesiti posti dai lettori. Intanto s'incomincia col dare la lista dei libri già pubblicati in argomento.

The Musical Times. - Londra, marzo 1922

E. EVANS. - *British Players and Singers. - III. - Lionel Tertis.*

Note illustrative sull'onimo sonatore di viola, a cui si deve se, specie in Inghilterra, negli ultimi anni, l'importanza della viola quale strumento solista andò aumentando di molto. Per lui i migliori maestri compositero numerosi e notevoli pezzi.

S. TOWNSEND WARNER. - *Madrigalists and Luthenists.*

Ampla recensione (che continua anche nel fascicolo seguente) del recente volume *The English Madrigal Composers* del rev. Dr. Edmund Horace Fellowes (Clarendon Press). L'opera pare abbia raro valore, sia per il suo contenuto critico, e sia quale guida attraverso a tutta la forma d'arte in esso trattata per l'Inghilterra, e che presto sarà totalmente messa in partitura, quindi in buone condizioni per lo studio analitico.

E. MITCHELL. - *The Stravinsky Theories.*

L'A. torna sull'argomento trattato da Mr. Maine nel fasc. di febbraio, e sostiene il carattere regressivo antintellettuale del concetto Stravinskiano; carattere che si manifesta schietto nella Sinfonia per strumenti a fiato, dove l'autore « cercò sollievo dalle combinazioni armoniche in una polifonia di timbri ».

PH. HESELTINE. - *Modern Hungarian Composers.*

Note su Béla Bartók, Zoltan Kodály, László Dohnányi.

H. ANTCLIFFE. - *Modern Theme-Transformation.*

Osservazioni, con parecchi esempi in note, sulle varie trasformazioni dei temi nelle opere in genere, ed in specie nei poemi sinfonici moderni.

Musical Opinion. - Londra, febbraio 1922.

H. O. ANDERTON. - *Cameo Portraits, N. 19: The Irish Minstrel.*

Il « Menestrello irlandese » è Sir Charles Stanford, di cui si illustra la vita e la produzione di compositore « intensamente umana, e piena d'ironico umore irlandese ».

E. BLOM. - *Studies at Random. - XI. The Masses of Cherubini.*

Le Messe di Cherubini vengono considerate nella loro origine occasionale ed in rapporto al valore ed al carattere del complesso dell'opera cherubiniana.

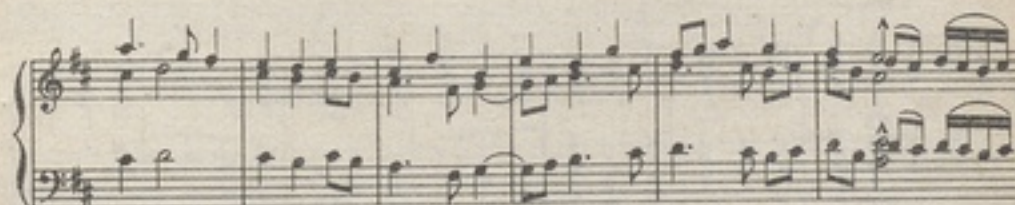
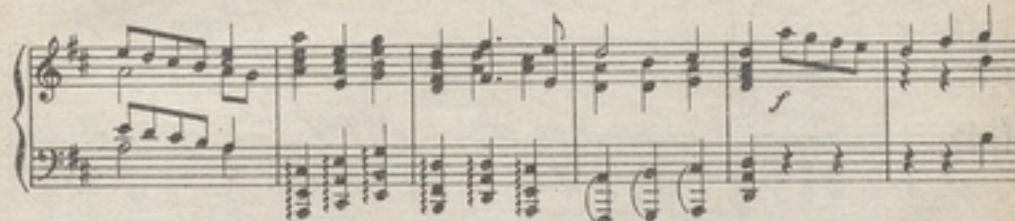
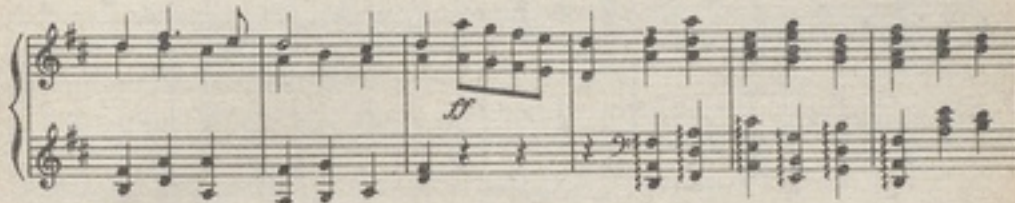
G. SINCLAIR. - *Reminiscences of Christina Nilsson.*

Note e memorie sulla cantatrice (datta « l'usignuolo del nord ») morta di recente a Stoccolma, e ch'ebbe una personalità non meno notevole di Jenny Lind.

GAGLIARDA

Vincenzo Galilei
155...

Allegro moderato $\text{♩} = 176$



Dalle « Antiche Danze ed Arie per Luto » Sec. XVI. e XVII.
Trascrizione libera per Pianoforte di Ottorino Respighi.

Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO. (Copyright MCMXIX, by G. RICORDI & Co.)
Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.
All rights of execution, reproduction and transcription are strictly reserved. 417515

First system of musical notation on the left page, consisting of a treble and bass clef. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *pp*.

Second system of musical notation on the left page, consisting of a treble and bass clef. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *pp*.

Third system of musical notation on the left page, consisting of a treble and bass clef. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *cresc.* and *ff*.

Fourth system of musical notation on the left page, consisting of a treble and bass clef. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *cresc.*. A first ending bracket labeled '8' is present.

Fifth system of musical notation on the left page, consisting of a treble and bass clef. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *ff*, *molto rit.*, and *Fine*. A first ending bracket labeled '8' is present.

Andantino mosso (in uno) $\text{♩} = 69$

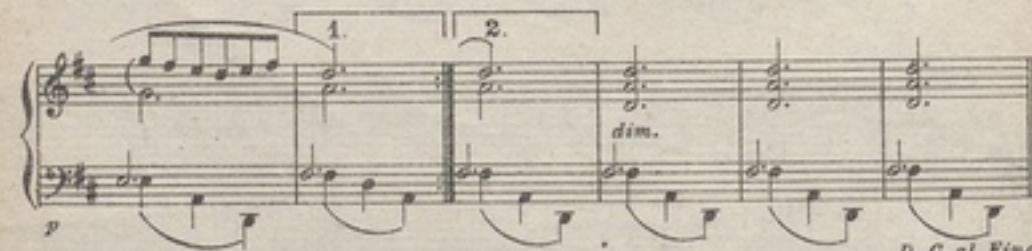
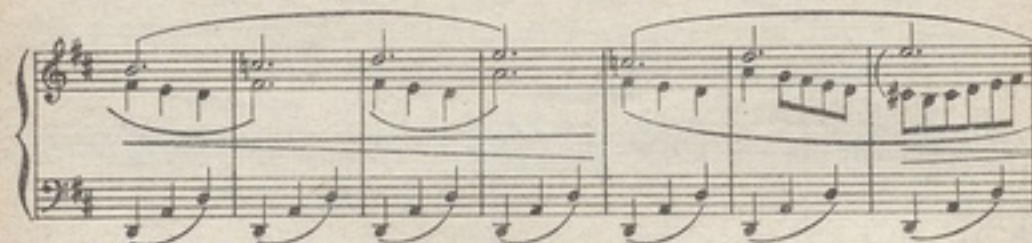
First system of musical notation on the right page, consisting of a treble and bass clef. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *pp*.

Second system of musical notation on the right page, consisting of a treble and bass clef. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *pp*.

Third system of musical notation on the right page, consisting of a treble and bass clef. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *pp*.

Fourth system of musical notation on the right page, consisting of a treble and bass clef. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p*.

Fifth system of musical notation on the right page, consisting of a treble and bass clef. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p*.



117515

D. C. al Fine

E. NEWMAN. - *Debussy as Critic.*

Ampla recensione del volume di critiche di Debussy recentemente ristampate dalla *Nouvelle Revue Française*, e che, secondo l'A., « appare dieci anni troppo tardi ». Il grande maestro vi si rivela nella sua personalità, ma, « si sente nella sua prosa, come nella sua musica, che non ha vigore per una gran corsa. Ad ogni momento egli abbandona il suo soggetto, proprio quando pare stia per afferrarlo bene ».

W. H. GRATTAN FLOOD. - *The Academy of St. Cecilia, Roma.*

Studio storico di cui riparleremo.

E. HULL. - *Composers Favourite Chords.*

Quale corollario degli scritti dello stesso autore, nei fascicoli precedenti, egli mette in luce le combinazioni armoniche favorite da alcuni compositori.

H. ANTCLIFFE. - *Subjects for Symphonic Poems.*

Perché i compositori tornano spesso su dati soggetti, e su alcuni riescono a scrivere opere vitali, più che su cert'altri? L'A. studia (rapidamente, certo troppo) i rapporti tra il carattere del soggetto ed il temperamento di chi lo tratta, e tra soggetto e necessità fondamentali del senso musicale.

A. M. FRIEDLANDER. - *The Song of Songs: Its Music.*

Altrove parliamo degli scritti dell'A. sull'annunciana scoperta della melodia del « Cantico dei Cantici » per opera di M. Gunzburg.

H. F. MILNE. - *How to Build a Small Two Manual Chamber Pipe Organ.* (Come costruire un piccolo organo da camera a due manuali).

Per l'A. non è vero che l'organo occupi sempre molto spazio, ostacolo questo che lo esclude dall'uso domestico. Un piccolo strumento a 2 manuali può collocarsi in m. 1,80 x 1,20 per 2,70 d'altezza; mentre il costo può non esserne molto elevato. (Continua).

Melos. - Berlino, Anno II, n. 2.

La rivista sospesa per un certo tempo le sue pubblicazioni ed ora le riprende regolarmente.

F. BUSONI. - *Offener Musikbrief an Fritz Windisch.*

Lettera aperta al direttore della rivista, dove il maestro italiano richiama i troppo bollenti spiriti della avanguardia tedesca alla serenità nella critica, alla sostanziosa solidità nella composizione, all'ammirazione del Classicismo, ed ai principi di forma necessari per la vitalità d'ogni opera d'arte.

A. HALM. - *Die Kunst der Variation im Klavierunterricht.*

Variare un tema è, in musica, assai simile allo scrivere su argomento prestabilito, nel comporre letterario. L'A. sostiene il valore didattico della variazione, ne distingue tre specie, e considera le varie elaborazioni rispetto al tema nella XII Sonata di Corelli, *Folle d'Espagne*.

E. DENT. - *Zeitgenössische Musik in England.* (Musica odierna in Inghilterra).

Sguardo allo sviluppo dell'attuale rinascenza musicale britannica, dalla seconda metà del secolo XIX, per opera di Hubert Parry e Charles Stanford, fino agli ottimi maestri florenti ai nostri giorni, che costituiscono una pleiade di prim'ordine.

Dr. C. SAGHS. - *Die Aufgaben des instrumentenkundlichen Unterrichts.*

S'invoca una più esatta conoscenza degli strumenti da parte dei giovani compositori, ed una sufficiente nozione degli strumenti antichi per chi vuole eseguire vecchie musiche. « Non occorre essere imbevuti di pedanteria storica per esigere che ogni pianista, il quale si occupa d'opere di Scarlatti, Couperin, Bach e Händel, provi almeno una volta a suonarle su un clavicordo o su un clavicembalo. Ciò gli darà occasione di imparare a non usare con falsa fedeltà le risorse del pianoforte moderno, anche se le note pare ve lo invitino ».

O. HERZOG. - *Vom Musikalischen in der bildenden Kunst und Natur.* (Quel che v'ha di musicale nelle arti figurative e nella Natura).

Uno dei caratteri, una delle conquiste della mentalità odierna è il senso dinamico, cioè il senso del movimento, dello sforzo in tutte le forme della vita. Ma « che cos'è la musica se non lo sviluppo d'un fatto cosmico? Solo il suono le dà un'impronta speciale ». In conclusione, per la mentalità odierna tutte le arti e tutta la stessa Natura sono essenzialmente musicali.

Dr. J. KOOL. - *Neue Instrumente (I. Glasharmonika).*

L'A., studiando le leggi della danza in rapporto ai suoni ed ai colori, ha costruito un certo numero di strumenti nuovi o rinnovati, e ne rende conto. Qui parla dell'Armonica a campane di vetro.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 1 marzo 1922.

F. v. REUTER. - *Nicolò Paganini. - Seine Bedeutung für die Musikwelt.* (Il significato di N. Paganini per il mondo musicale).

Mentre c'è chi discute in vario senso il valore estetico delle opere paganiniane, l'A. sostiene che Paganini fu il primo romantico del violino, che s'egli scrisse tante riduzioni e fantasie di pura virtuosità, altri fecero lo stesso, p. es. Liszt, mentre i *Capricci* ed i *Concerti* sono veri valori musicali. L'apprezzamento più chiaro si trova nelle trascrizioni pianistiche fatte da Schumann, Liszt, Brahms. La debolezza sta nell'accompagnamento, ma l'A. dubita che non sia sempre originale, tanto più che l'edizione di quei lavori fu postuma.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, marzo 1922.

R. SONDHEIMER. - *Die Sinfonien Franz Becks.*

Studio che forma uno dei capitoli d'un'opera sulla Sinfonia preclassica. Dopo premesse e considerazioni generali sulle Sinfonie di Franz Beck, messe in partitura dall'A. sui materiali esistenti alla Biblioteca dell'Università di Basilea, e dopo aver riconosciuto in Beck un maestro che realmente fece prevalere la densità e l'originalità del contenuto emotivo sulla tecnica dei suoi lavori, l'A. passa ad analizzare le varie Sinfonie. Lo scritto finirà col fascicolo seguente.

P. NETTL. - *Weltliche Musik des Stiftes Ossegg (Böhmen) im 17. Jahrhundert.* (Musica profana del monastero di Ossegg, Boemia, nel 17° secolo).

Emil Troda ha illustrato la parte spirituale dell'archivio di musica di questo monastero cisterciense; l'A. riproduce la parte profana dei due cataloghi.

uno del 1706, l'altro del 1720-1733. Notevole il fatto che vi figurino musiche di danze ballabili. Parecchi autori sono italiani, come Valentini, Bertali, Albertini, Caldara, Conti, Porralle, ecc.

A. LEITZMANN. - *Beethovenstudien*. Illustrazione della persona di Nina d'Aubigny e delle sue « Lettere a Natalia sul Canto quale mezzo per ottenere la felicità domestica ed il benessere sociale », libro che Antonio Schindler dice essere stato « molto stimato e spesso raccomandato » da Beethoven.

M. FRIEDLAENDER. - « *Aus rheinischen Jugendtagen* ».

Larga recensione del libro di Paul Kaufmann, ristampato di recente in edizione Georg Stilke a Berlino, libro assai interessante per la giovinezza di Beethoven, di cui il Kaufmann conobbe di persona il curioso ambiente domestico.

K. BLESSINGER. - *Eine neue Begründung der musikalischen Logik*.

Resoconto del libro *Die Metaphysik* di W. Harburger, edito dal Musarion-Verlag di Monaco (Baviera), ed è un lavoro sulla logica nella musica quale esatta fenomenologia, dove i fatti musicali vengono messi in rapporto colla vita del pensiero, secondo il metodo trascendentale.

Die Musikwelt. - Amburgo, marzo 1922.

Dr. W. NIEMANN. - *Musikalischer Fortschritt*. (Progresso musicale).

L'A. mette in risalto la decadenza odierna della musica tedesca, e spiega come il vero, l'indispensabile progresso, quello che solo salverà l'arte germanica, non è la perfezione tecnica, non la novità delle armonie, dei ritmi, dei colori sonori, bensì i rinnovati rapporti tra arte e vita, tra espressione ed intimo sentimento, cioè tra materia e forma: l'eterno problema dell'arte.

M. BROESIKE-SCHOEN. - *Oper im Konzertsaal*. I frammenti di melodramma perdono gran parte della loro ragion d'essere quando, staccati dal complesso dell'opera a cui appartengono, vengono eseguiti in concerto; ma l'A. mostra come tale verità vada presa con giudizio. Nel melodramma, specie moderni, esistono tratti che in teatro non arrivano a venire apprezzati al loro giusto valore, mentre in concerto trovano integrale risalto.

Der Auftakt. - Praga, marzo 1922.

Tutto il fascicolo è dedicato al tema Comicità ed umorismo.

Dr. TH. WEIDL. - *Komik und Humor*. Che cosa è la comicità? La musica può essere comica senza l'aiuto d'associazioni extramusicali? La comicità musicale può essere dema soggettiva od oggettiva? Posti e risolti tali quesiti, l'A. enumera i principali mezzi d'espressione comica in Beethoven, che, per Spitta, fu il maggior umorista musicale.

Dr. P. NETTL. - *Die erste komische Oper in Prag*. (La prima opera comica a Praga). Note sullo « Scherzo drammatico », La pazienza di Socrate con due mogli, libretto del conte Nicolò Milano poeta di corte, musica di Antonio Draghi, rappresentato a Praga nel 1679; lavoro di cui si conserva tanto il libretto in tedesco, quanto la partitura, alla Hofbibliothek di Vienna.

Dr. E. STEINHARD. - *Stammbaum der musikalischen Komödie*. (Albero genealogico della commedia musicale).

Sguardo riassuntivo alla storia ed ai caratteri di

stimoli delle singole varietà dell'opera comica, dagli inizi fino ai giorni nostri.

R. SPECHT. - *Das Grotteske in der Musik*. Prendendo occasione da qualche poco felice pubblicazione recente, l'A. considera l'essenza del « grottesco », ne nota l'efficacia in musica quando interviene come episodio contrastante, ma osserva che intere composizioni grottesche sono segno, in genere, di sproporzione tra la perfezione tecnica e la povertà creativa di chi le scrive. Esaminati molti saggi di episodi e d'interi lavori grotteschi di grandi maestri, l'A. conclude domandandosi se tutta la musica grottesca dei nostri giorni non è effetto delle odierne tendenze mentali, espresse con mezzi abbastanza comodi.

Dr. Z. NEJEDLY. - *Komische Figuren der Smétana-Oper*.

L'A. spiega come il concetto ed il senso della comicità in Smétana siano quelli della buona e lieta vita intima, piuttosto che quelli tradizionali d'arguzia, di parodia, di farsa. E che lo Smétana sentiva per disposizione innata la cordiale bonomia, che caratterizzava l'ambiente dove nacque e formò la sua personalità.

INDIRIZZI UTILI

Segnaliamo questa rubrica, per la sua importanza, agli: Editori, Negozianti di musica, Maestri, Scuole musicali, Collegi, ecc.:

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.

Pizzi & C. - Via Zamboni, 1.

CALTANISSETTA.

Ditta Niccolò Mario. - Corso Umberto I, 81.

FIRENZE.

Brizzi & Nicolai. - Via Cerretani, 12.

GENOVA.

Ditta De Bernardi Giuseppe succ. De Bernardi Enrico. - Via S. Luca, 52-54.

— Fratelli Serra. - Via Luccoli, 56 (rosso).

MILANO.

G. Ricordi & C. - Via Berchet, 2.

NAPOLI.

G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.

PALERMO.

G. Ricordi & C. - Via R. Settimo Pal. Francavilla.

PARMA.

P. Bassetti & C. - Via A. Mazza, 13.

REGGIO EMILIA.

Ditta Enrico Spallanzani. - Via E. De Amicis.

ROMA.

G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.

TRIESTE.

Casa musicale Ditta Fabbri & C. - Via Carducci.

— Tedeschi & Obersnu - Corso Vitt. Eman., 26.

— Tribel Ario succ. a C. Schmidl & C.

VARESE.

Ditta Giuseppe Riccardi. - Corso Roms, 21.

Scuole di Musica.

NAPOLI.

Liceo musicale (anno XXIV): diretto dai Maestri E. Marcano, S. Cesi. - Gall. Umb. I, 59.

TRIESTE.

Conservatorio di musica G. Tartini. Dirett. Maestro Cav. Filippo Manara. - Via Carducci, 24.

RECENSIONI

OPERE D'INTERESSE MUSICALE

DE ANGELIS (A.). - *L'Italia musicale d'oggi: Dizionario dei musicisti*. (Casa Editrice Ausonia, Roma).

Per la seconda volta — la prima uscì nel 1918 — appare questa interessante pubblicazione dovuta ad uno studioso e acuto musicologo, quale è Alberto De Angelis. Si tratta d'un volume di circa 800 pagine, con oltre 1500 biografie e 150 ritratti, in cui sono pressochè eliminate le inesattezze della precedente edizione e la mole del lavoro è considerevolmente ampliata. Mentre in quella si davano notizie dei soli compositori, in questa si traccia un quadro assai più completo dell'attuale vita musicale italiana, presentando le biografie di tutti coloro che fanno della musica la loro professione intellettuale o che vi portano un notevole contributo. Quindi oltre i compositori — dei quali è minutamente elencata la rispettiva produzione — troviamo i direttori d'orchestra, gli strumentisti, i cantanti che abbiano una assodata rinomanza, gli insegnanti, gli scrittori, i librettisti, i librai e, perfino, gli scienziati, siano psichiatrici, fonetici, falci.

Assai curiose riescono alcune biografie come quella del D'Annunzio esaminato in rapporto alla sua produzione nel teatro lirico, ai suoi scritti direttamente musicali e alla sua musicalità letteraria. Non meno interessanti sono molte altre dalle quali si ricavano notizie di storia locale e di istituzioni musicali, aneddoti, ecc.

Il libro è redatto con acutezza, con equilibrio, con imparzialità: epperò di indiscutibile importanza. M.

PICENA (G. M.). - *Il buon pianoforte*. (Tip. Soc. Carlo Sironi, Milano).

Quest'opuscolo contiene interessanti norme per la scelta e la manutenzione dei pianoforti ed è indispensabile a quanti ne posseggono uno e desiderano conservarlo a lungo in buone condizioni. R.

LEONI (S.). - *Le Sonate per Pianoforte di Beethoven*. (Fratelli Bocca, Editori, Torino).

Scriva l'A. nella prefazione: « ... questo non è un libro tecnico e non è dedicato ai musicisti, ma a coloro che amano la musica, come le lettere, e sono disposti a servire umilmente la verità e l'eterna bellezza dell'arte ». Premessa non inutile per apprezzare giustamente la pubblicazione. La bibliografia beethoveniana è già molto vasta, ma è ben lungi dall'essere esaurita, tanto la figura del musicista aumenta di giorno in giorno in grandezza e la gigantesca sua opera rivela bellezze ignorate o appena scappellate. Ogni nuovo studio deve portare nuova luce se vuole interessare. E tra questi non si può davvero mettere l'attuale lavoro. Ma la premessa dell'A., spiegandone l'origine, ne dimostra l'utilità. Non si tratta di un lavoro, diremo, di continuazione, ma d'iniziazione. E sia bene. Non rivela cose nuove, ma la materia viene esposta con ordine, con chiarezza, con precisione e soprattutto con una sincerità, con un entusiasmo davvero ammirevoli. Si potrebbe talora discutere qualche giudizio dell'A., ma non è il caso, data l'impronta schietta-

mente personale di tutto il libro. Ci limiteremo a una sola osservazione, appunto perchè non riguarda direttamente le Sonate di Beethoven. A pag. 38 dice l'A.: « ... il De Lenz pone a base del suo interessante e divertente volume... » Soltanto? Non crede il maestro Leoni che lo studio « Beethoven et ses trois styles » del De Lenz sia un libro un po' più che interessante e divertente, nonostante i suoi settant'anni? Bisognerebbe poterlo chiedere a Giuseppe Martucci e a Cesare Pollal. Non per nulla si è sentito, anni or sono, il bisogno di una ristampa. E questo lavoro del maestro Leoni deve molto a quello del De Lenz, non solo come fonte di citazioni, ma come forma, come procedimenti, come costruzione fondamentale. Abbiamo accennato a questo peccato di... ingratitude per dovere di recensori; ma auguriamo di cuore al presente libro la diffusione che si merita.

M. Z.

MUSICA DIDATTICA

POZZOLI (E.). - *Studi di media difficoltà per Pianoforte. — Trenta studietti elementari per Pianoforte*. (G. Ricordi & C., Milano). Da *Musicisti d'Italia*, Milano, Anno II, N. 1.

L'abilità pianistica, congiunta a una sana tecnica di compositore e ad un fine gusto di artista, fanno del Pozzoli un autore meritamente apprezzato. E alla notorietà ch'egli gode confermano pienamente il dirito questi Studi, che dimostrano come la saggia tradizione di Mauro Clementi possa ancora dare in Italia eccellenti frutti e mantenere tra l'arte e la didattica del pianoforte, rapporti fecondi. O. C. PARIBENI.

WINKLER (J.). - *Die Technik des Geigen-spiel*. La Tecnica del Violino. (Rikola Verlag, Vienna).

L'autore di questo volumetto è professore al Conservatorio di Vienna; egli dice di averlo composto per aderire alle esortazioni di alcuni suoi allievi desiderosi di veder fissati i principi che informano il suo insegnamento affinché altri ne possa usufruire. Quantunque egli fosse del parere che siano insufficienti le teorie e le massime semplicemente scritte, quando ad esse manchi l'ausilio della comunicazione, pure ha ceduto alle pressuriose insistenze, ed in forma chiara e serrata ha scritto il presente « trattato », nel quale ha toccato tutte le particolarità della tecnica violinistica, esponendo le sue vedute in proposito e suggerendo i mezzi che egli crede i più adatti per meglio conseguire quel risultato che ogni violinista attende dallo studio del difficilissimo strumento.

Il lavoro del Winkler contiene effettivamente molto di buono, ma come ogni insegnante presume che il proprio metodo sia il migliore, così anche il Winkler, talvolta magari in contraddizione colle teorie di altri capiscuola, crede di dire la parola giusta ed inoppugnabile.

Poichè la Tecnica del Violino si basa soprattutto sulle doti innate dell'individuo, è ovvio che nemmeno un co-

rimo metodo potrà compiere il miracolo di supplire alle deficienze di un soggetto negativo: questo in linea d'arte; ma è pur certo che un buon insegnamento condurrà assai più presto e con maggiore facilità un allievo dotato di felici attitudini alla conquista di tutti gli elementi che costituiscono il pregio di una buona tecnica. E a giudicare da quanto è esposto in questo libro, non dubbio che il Winkler sia veramente un valoroso insegnante e la piccola opera sua un utile contributo alla letteratura didattica del V°-liro.

E. POLO.

DIZI (F. J.) — 48 Studi per Arpa; nuova edizione riveduta da L. M. Tedeschi. (G. Ricordi & C., Milano).

Come gli strumenti a fiato, anche l'arpa gode il non lieve privilegio di una letteratura liriana. E la cosa è naturale se si pensa che senza una profonda conoscenza dello strumento — a differenza, per es., del violino — non è quasi possibile scrivere musica che risulti all'esecuzione, quando pur sia eseguibile. Mentre si attende il momento in cui ogni arpa sia pure un compositore, non resta che mettere nel maggiore rilievo il repertorio già esistente. Il valoroso maestro L. M. Tedeschi, basandosi certo su tale principio, ha curato con grande amore e con la sua notissima perizia questa nuova edizione degli Studi del Dizi. Studi classici davvero e insieme così musicali che ciascuno, si può dire, è un vero pezzo da concerto. La diffusione di questo lavoro non può che influire, molto beneficamente nel volgarizzare la conoscenza dell'arpa, che finora, a torto, è per lo più ritenuta un magnifico elemento dell'orchestra, ma un povero strumento solista. La nitidissima e accurata edizione completa la bontà della pubblicazione, alla quale non mancherà la meritata fortuna.

TAGLIAPIETRA (G.) — 40 Studi di perfezionamento, per Pianoforte. I. Serie (dal n. 1 al n. 20). (G. Ricordi & C., Milano).

Il maestro Tagliapietra colma una lacuna con questo suo lavoro, di cui è uscita la prima serie. La didattica pianistica moderna non possedeva ancora una raccolta di Studi che corrispondesse alla grande letteratura da concerto e allo stile di cui nei due ultimi decenni, soprattutto, si assistette allo svolgimento. Ecco dunque un bel merito del quale l'A. può andare davvero superbo; egli è stato il primo a immaginare e a realizzare una coordinazione necessaria. Per raggiungere la quale, la fatica non deve essere stata né piccola né lieve; ma egli non esitò ad affrontarla, convinto della bellezza e necessità del suo scopo. Dell'efficacia di questi Studi non è possibile parlare in breve; ma essa appare con piena evidenza al solo scorrere la pubblicazione. Soltanto un tecnico perfetto e un artista vi poteva riuscire felicemente. Riteniamo superfluo insistere in elogi inutili, convinti come siamo che il lavoro, malgrado la sua difficoltà tecnica, avrà una sicura diffusione.

f. n.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

KOECHLIN (Ch.) — Dix petites pièces faciles pour le Piano. (M. Senart, Parigi).

Leggendo questa raccolta non si può non pensare all'Album per la Gioventù di Schumann, ma col gusto ordinario e senza certe deliziose freschezze. Sono difetti piccole cose delicate e graziose, minuscole pitture sonore, d'una semplicità circospetta, dove si sente chi sa e non vuol dire di più. Alcuni pezzi sono scritti senza battuta, ciò che non significa mancanza di ritmo, magari ben simmetrico. L'esecuzione è facile e richiede solo un po' di buon gusto.

CORELLI (A.) — II. Concerto Grosso, op. VI, con le arcate, i segni di esecuzione e il basso continuo elaborato per Pianoforte da A. Toni. (G. Ricordi & C., Milano).

— Idem. Riduzione per Pianoforte a 4 mani di A. Toni.

— VIII. Concerto Grosso, fatto per la notte di Natale, op. VI, con le arcate, i segni di esecuzione e il basso continuo elaborato per Organo da A. Toni. (G. Ricordi & C., Milano).

— Idem. Riduzione per Pianoforte a 4 mani di A. Toni.

Questi due Concerti Grossi, celebri per nota ed ammirata bellezza, vennero elaborati dal maestro Toni col l'amore ch'è tutto suo per vecchi maestri Masani Italiani, amore che si manifesta in cura ed in viva interpretazione. Possa tale nuova edizione diventare feconda di diffusione nella pratica dei musicisti e degli amatori d'oggi.

KODALY (Z.) — II. Quatuor à Cordes, Op. 10. (Universal Edition, Vienna).

Un primo tempo vivo, agitato, vigoroso, forse un po' monco, perché termina con una ripresa più breve di quanto si desidererebbe; un secondo tempo che in realtà è il seguito di più tempi inseparabili l'uno dall'altro, dove si alternano opportunamente situazioni contrastanti, ora d'intimo sentimento, ora d'uso slancio quasi fragoroso. Insomma un lavoro vario ed interessante, che, cogli strumenti, deve produrre effetto assai grande.

Il carattere complessivo è schiettamente ungherese, dell'Ungheria di Béla Bartók. Dovendo fare un rimprovero, direi che il carattere nazionale vi ha quasi parte troppo saliente; perché rievocare i canti dei contadini e tutto l'ambiente popolare locale può essere un'ottima fonte di vita, ma può diventare anche una formula, una specie di figurino musicale che ne sostituisce qualche altro oggi invecchiato.

Ma non si può disconoscere la vitalità e l'effettiva bellezza, specie in certe parti, di questo Quartetto.

ZANON (M.) — Canzoniere Veneziano settecentesco. (50 Canzoni da battello). (G. Ricordi & C., Milano).

Da una delle poche raccolte superstiti dell'abbondante fioritura di canzoni e serenate veneziane del secolo XVIII, il maestro Maffeo Zanon trasse questa sua collezione realizzando l'armonia sul basso dato e precisando l'esecuzione con segni e colori.

Si tratta di canzoni destinate a venir eseguite sulle barche con accompagnamento di strumenti, com'è uso tutavia in Venezia durante l'estate, sulla base di leggere poesie dialettali.

I graziosi canti richiamano schiettamente quell'ambiente veneziano che si è per sempre impersonato in Carlo Goldoni, con un tono ed uno stile proprio e ben suo, a cui il revisore seppe bene intonare la sua elaborazione.

Sarebbe assai desiderabile che a Venezia si rimettesse in uso queste canzoni, al posto di Santa Lucia o d'altre cose adatte invece ad altri stili e ad ambienti diversi. Questa riesumazione costituisce poi un vero documento musicale dell'arte popolare veneta nella sua fase volgare al tramonto.

MALLIA PULVIRENTI (J.) — Impresione Sinfonica per orchestra. Partitura. Trascrizione per pianoforte dell'autore. — Liriche: Sensazione d'Aprile, Ritmi del cuore, Viole. (Carisch & C., Milano).

Nel complesso di queste composizioni l'A. si mostra

dotato d'una bella sensibilità musicale, che si manifesta in spontaneità, specie armonica e strumentale, mentre la condotta tecnica prova una buona solidità di studi, per cui l'A. ha ragione di dedicare i suoi lavori al M. Vassallo « con riconoscenza imperitura ».

Le Liriche hanno un tono gradevole che le rende simpatiche e sono scritte con una certa perizia, benché vi si scorga la tendenza a sovraccariare, a stralciare. L'A. ha la mano felice per particolari piccanti, e ne usa con generosità. Così in Viole il grazioso lieve testo d'A. S. Novaro si trova rivestito d'una musica più lirica del necessario, ed assai più complessa di quanto ci si aspetti.

L'Impresione Sinfonica è un saggio di grande composizione. L'orchestra è ben maneggiata, ma non si può non notare come il giovane maestro, non sapia ancora costruire un pezzo di grande ampiezza. È un difetto comune a molti tra i nostri giovani, e certo risale all'insegnamento che si fa da noi: si è inesorabili magari contro misure armoniche o contrappuntistiche, ma non si coltiva abbastanza il senso della costruzione, della grande linea, che unifica le parti in un tutto unico ed organico.

Il Mallia Pulvirenti è agilità della sua produzione musicale, e può acquistare ed acquisterà certo quel che non possiede ancora: aspettiamo dunque con fiducia altri suoi lavori.

MALLIA PULVIRENTI (J.) — Salve Regina per doppio coro a quattro voci dispari senza accompagnamento. (M. Capra, Torino).

È una composizione ad otto voci in due cori in stile severo, scritta con bella sicurezza di contrappunto: il testo vi è diviso in quattro periodi, e tranne nel terzo (fatto ad uno parli), prima i cori dialogano, poi si uniscono secondo i modelli classici. Il carattere musicale del pezzo è quello adatto all'ambiente di chiesa, senza speciali impronte. In complesso un lavoro che fa onore alla serietà degli studi contrappuntistici dell'autore, e darà certo ottimo effetto vocale.

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) — L'Infinito. — Briciole. Liriche per Canto e Pianoforte. — Signorine. Due profili per Violino e Pianoforte. (A. Forlivesi & C., Firenze).

Chi sente ed ama l'arte tenue e delicata del giovane maestro fiorentino si compiacerà di questi lavori. L'Infinito di G. Leopardi, il magnifico poema del cantore melanconico, viene qui trasfigurato in una musica che fa pensare al « parlato musicale » dei nostri vecchi Maestri primitivi del melodramma, dove il colore delle varie idee o dei diversi sentimenti vien fuso in un complesso armonico intonato qui al senso dell'aspirazione verso l'infinitamente indefinito. Di Briciole ve ne sono tre: Rio Bo, Mezzogiorno e Il passo delle Nazarene, e sono tre piccoli graziosi aquarelli, fini e gracili nel tono, sia del testo, e sia della musica. Tutti pieni d'acute dissonanze, la voce vi canta che quasi sembra parli, specie nell'ultimo, ma, ripeto, con una tanto deliziosa malizia, ch'è tutt'un'arte. Le due Signorine sono, la prima affettuosa, la seconda d'una femminilità che i francesi direbbero soufle. Tutt'e due assai delicate, hanno l'aria di tener celato nel loro interno più di quanto concedano agli altri di conoscere, ed è l'ambiguità delle anime che vivono tendendo ad una certa alterità. Di tutti questi pezzi l'esecuzione non è difficile, ma domanda molto gusto.

GIULIO BAS.

BIANCHINI (G.) — Barcarole e Serenate veneziane per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Da La Critica Musicale, Firenze, gennaio. Tenuti fuori di melodia, senza ricercate modulazioni, senza complicati accompagnamenti. Semplici canzoni che scorrono soavi e piene come scivolano le gondole nel

canali silenziosi, suscitando talora echi di amorosi sospiri, di sommessi sciacquati...; oppure accoppettano frizioni e mordaci come risa e chiacchierii femminili nelle calli anguste.... Musica che ha un carattere di schietta popolarità, non disgiunta dalla grazia alquanto maliziosa e bircichina di certe arie settecentesche; per quell'ideale tutta propria del popolo e del parlare veneziano, in cui la nativa spontaneità si mescola ad un fare leggermente cerimonioso; gentile ricordo del bel secolo galante....

M. CASTELNUOVO-TEDESCO.

CIMARA (P.) — Le Campagne di Malines. — 3 Ballate di Calendimaggio precedute da un'Offerta per Canto e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

L'autore di Fiocca la neve e di Paranzelle conferma la sua spontaneità, l'elegante modo di frangere e la garbata armonica anche in queste nuovissime composizioni.

Nella prima ballata E tornata primavera e nel Vostro verziere, specialmente, egli profonde un estro avvincente oltre ogni dire, che darà alle brevi pagine vocali una diffusione invidiabile.

MONTICO (D.) — Rammento. (C. Schmidt, Trieste).

Nella composizione di Domenico Montico predomina una notevole scorrevolezza melodica, anche se l'originalità non sussidia validamente l'andamento della piacevole romanza, che, dedicata alle voci di media estensione, potrà procurare all'autore soddisfacente risonanza.

MORET (E.) — Que m'importe! Je t'aime. — Je parlerai tes bras. (Au Ménestrel, Parigi).

Di Ernest Moret si conoscono suggestive composizioni, soffici di poesia e delicatezza squisita. Nelle romanze recentemente pubblicate dal Ménestrel di Parigi, noi ritroviamo le prerogative dell'autore valoroso, e ne ammiriamo il fascino lieve e pur tanto penetrante, ora sotto forma di gustosi accordi, ora invece riassunte in tocchi espressivi, efficaci come una indovinata pennellata di colore.

HAHN (R.) — La douce paix. (Au Ménestrel, Parigi).

La bellissima poesia di Guillot de Saix, inneggiante alla pace del mondo, ha felicemente ispirato Reynaldo Hahn, il compositore squisito, l'artista protiforme che tutti ammiriamo ed amiamo sinceramente.

Troppo raramente ci è dato di leggere la sua musica nuova, sempre tessuta con arte raffinata e per la nostra gioia vorremmo incontrarci spesso con delle pagine vocali evanescenti e pur tanto efficaci simili a Offrande e ad Ineffable.

BLANC (G.) — Serenata montana. — Madrigale montano. (A. & G. Carisch & C., Milano).

L'autore ha rivestito i versi di Francesco Pastonchi di una musica facile senza pretese, talvolta non molto significativa, e priva di una fisionomia personale. Ma ciò non impedisce che le romanze possano avere elementi sufficienti per una notevole diffusione.

FLAMENT (E.) — Une sérénade. (M. Senart, Parigi).

Ora, non è facile il caso d'incontrarsi in una pagina vocale, che offre al più bell'istrumento musicale la possibilità di espandersi in un'onda calda di melodia fluente ed espressiva. I compositori moderni considerano il Lied con criteri speciali, forse nuovi ed arditi, ma raramente persuasivi, e ormai, leggendo una composizione per canto, bisogna rinunziare alla gioia di gustare un discorso melodico continuo, e condensare il proprio godimento nella ricerca del dettaglio garbato, e della decorazione significativa.

LEON (M.) — *Mary Callaghan and me. Song.* (Augener Ltd., Londra).

Già molte volte mi è accaduto di dovermi occupare del reputato autore Mischa Leon, e anche in questa nuova composizione egli ha confermato le belle doti di compositore, rivelate nelle altre Canzoni pubblicate. Amante della melodia scorrevole, egli non trascura l'accuratezza e la distinzione del discorso armonico, e con innegabile buon gusto sa mantenersi chiaro e geniale pur compiacendosi di seguire il progresso tecnico della musica moderna.

ARTIOLI (E.) — *La canzone del paggio.* (Pizzi & C., Bologna).

Nello scorrere la composizione dell'Artioli si prova l'impressione che egli scriva preoccupato di riuscire accessibile a tutti, tormentato però dal desiderio di affermare la modernità dei suoi intendimenti. E. O.

MALPIERO (G. F.) — *A Claudio Debussy - Omaggi.* Per Pianoforte. (J. & W. Chester, Ltd., Londra).

Il primo, sebbene ora appaia isolato, fa parte di un fascicolo di dodici pezzi, di altrettanti maestri, ed io per onorare la memoria del grande francese. Unito agli altri questo brano è molto più a posto; così isolato, si perde. Non ci sembra che queste due pagine di musica possano commemorare degnamente un artista così alto quale fu il Debussy. Ognuno, è vero, agisce secondo il suo modo personale di sentire; noi, davanti alla scomparsa di quel grande, abbiamo chinato il capo con riverenza, in silenzio.

Gli Omaggi sono tre: a un pappagallo; a un elefante; a un idiota. Può sembrare, a prima vista, una buona occasione per fare dello spirito. Invece non è il caso. Sebbene l'A. non lo dica esplicitamente, appare con ogni evidenza che questo lavoro occupa, nella sua vasta produzione, un posto speciale; è una specie di opus extra. Sono tre brani, brevi, scritti con uno scopo puramente satirico. L'A. s'è voluto burlare di certe tendenze moderne che, per voler essere nuove e originali ad ogni costo, finiscono col cadere nel grottesco più vuoto e desolante. È un'elegante caricatura, la sua, che esagera per colpire; è una sghignazzata sarcasica, una punta che trafigge, una stizza che fa sanguinare, ma che copre di ridicolo ogni svenerole eccesso. Esaminati sotto questo giusto punto di vista, gli Omaggi sono innegabilmente tre quadretti riusciti e pieni di gusto.

SAINT-SAENS (C.) — *Feuille d'Album pour Piano.* (A. Durand & Fils, Paris).

«A Madame La Baronne Edmond De Rothschild». La dedica spiega l'origine del pezzo che non aggiunge proprio nulla alla fama del maestro o ora scomparso: musica d'occasione, ecco tutto. Il pezzo porta l'indicazione: op. 169. Sarà poi vero? Ci sarebbe quasi da dubitare; la data di nascita sembrerebbe assai più lontana...

VECSEY (F.) — *Caprices pour Violon et Piano - Compositions pour Violon et Piano.* (Rozsavölgyi & C.é, Budapest).

Non si tratta di lavori nuovi; è una semplice ristampa di composizioni edite tra il 1912 e il 1916. Sotto le mani del valorosissimo artista certamente non possono non risultare interessanti, sebbene nulla affatto vi si trovi di nuovo, neppure riportandosi agli anni in cui furono scritte. Sono tutti brani brevi, ora brillanti e vivaci, ora invece imponenti a una dolce mestizia. Musica che si ascolta volentieri e con simpatia. Inutile però stabilire una relazione tra i due Vecsey, l'autore e l'esecutore; è un confronto che non può reggere.

RICCI-SIGNORINI (A.) — *Sirene. Pezzo caratteristico. - Canto lirico. - Canto elegiaco. - Fanciulla malata. Quattro Pezzi per Violino e Pianoforte. - Tre Pezzi poetici, trascritti dall'autore per Orchestra d'Archi.* (A & G. Carisch, Milano).

L'attività artistica del maestro Ricci-Signorini è davvero ammirevole. Ecco una nuova serie di suoi lavori. Non è arduo prevederne il felice successo. Brani non difficili d'esecuzione, d'una musica trascinata da mano sicura nel piegare le note alla sua volontà, ricca di finezza e di gusto. Certi procedimenti ricordano talora vagamente la massa delicata di Edoardo Grieg e danno ai vari brani quasi un po' di sapore nordico; nulla di male; anche i temi ispiratori sono affini a quelli prediletti dal grande norvegese. Se troviamo un'osservazione da fare è invece il sospetto che talora l'A. tema di apparire poco nuovo e che per questo forzi la sua vena a sottostare a certi effetti moderni piccanti sì, ma forse non sempre naturali. Ciò soprattutto nel *Canto elegiaco*. Si rassicuri l'A. e non tema d'apparire superato; la sincerità in arte è preferibile a qualsiasi altra cosa. Rilegga la sua *Fanciulla malata*, il migliore dei quattro pezzi, e se ne convincerà.

Buona idea quella di trascrivere per archi quei *Tre pezzi poetici*; le composizioni acquistano così un respiro più largo e il timbro è assai più appropriato di quello del pianoforte, alla cui praticità troppo spesso si sacrificano composizioni che non gli sono le più adatte. Questi brani ora si trovano nel loro giusto elemento.

BURROWS (B.) — *12 Studies in Style and Expression.* (Augener Ltd., Londra).

L'A. li dice *Studies*; in realtà sono dodici piccoli pezzi e a nessuno d'essi si potrebbe applicare con esattezza il titolo di studio. Ciò premesso, non resta che il contenuto musicale e qui conveniamo volentieri che si tratta di una buona serie di quadretti, moderni senza ricercatezze, tutti condotti con buon gusto e nobiltà; toccano appena la media difficoltà, quindi sono molto adatti al mondo dei giovani. Bellissima l'edizione. M. Z.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Pianoforte a due mani

- ARNE (T. A.)
E. R. 194. - *Suite per Clavicembalo.* Edizione riveduta da E. GUARISI . . . L. 4,-
- BEYER (F.)
E. R. 104. - *Scelta preparatoria del Pianoforte per giovani allievi.* Edizione riveduta da E. POZZOLI . . . 7,-
- DIABELLI (A.)
E. R. 34. - *Sonatine.* Op. 151 e 168. Edizione riveduta da E. MARCIANO . . . 5,-
- TAGLIAPIETRA (G.)
33 Studi di perfezionamento.
E. R. 196. - I. SERIE (N. 1-20) . . . 8,-
E. R. 197. - II. SERIE (N. 21-40) . . . 8,-
- SGAMBATI (G.)
E. R. 49. - *Formulario del Pianista* . . . 6,-
(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI



TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

Le rappresentazioni classiche
al Teatro Greco di Siracusa

All'entusiasmo suscitato l'anno scorso dal *Le Coefore* di Eschilo, si è aggiunto quest'anno (22-23 aprile) il trionfo del *Le Baccanti* di Euripide e di *Edipo Re* di Sofocle che hanno dato al lottissimo uditorio sensazioni di non consueta emozione.

Già, nel fascicolo di Marzo di «Musica d'oggi», Alberto De Angelis ha intrattenuto i lettori sulla sapiente preparazione di questi spettacoli dovuti, soprattutto, a Ettore Romagnoli che di essi è stato il primo e indispensabile valore. Non ci resta quindi che compiacerci dell'eccezionale successo e fare voti che tali manifestazioni d'arte, per l'educazione stessa del popolo, abbiano a seguirsi con maggiore frequenza.

Alla perfetta riuscita del *Le Baccanti*, oltre la superba interpretazione di Annibale Ninchi (Dioniso) e di Teresa Franchini (Agave), hanno contribuito le danze delle sorelle Braun e della simpatica schiera di signorine romane da esse istruite, nonché la musica del Mulè. Si può dire, anzi, che poesia, danza e musica mai come questa volta abbiano insieme collaborato alla rivelazione di un'opera d'arte.

Le figurazioni della signorina Lilly Braun hanno reso perfettamente i diversi ritmi musicali e trasportato il pensiero del pubblico sul suolo dell'antica Grecia.

La musica del Mulè si compone di quattro cori e danze che illustrano i momenti più significativi della tragedia, e di una perorazione funebre con la quale questa si chiude. Delle pagine dettate dal giovane musicista siciliano, Ettore Romagnoli ha scritto:

«Compto oltremodo difficile è stato quello di comporre la musica per le danze del *Le Baccanti*. Mentre infatti per la musica drammatica o lirica abbiamo residui dell'antica musica greca che ci offrono in qualche modo un tipo, per la danza non abbiamo modello alcuno. Sicché il Mulè ha dovuto creare di sana pianta, senza

gli echi del passato, riuscendo però pienamente nel difficile compito artistico, penetrando a fondo nello spirito di quest'arte, e risolvendo un ponderoso complesso di problemi artistici. Egli non ha proceduto però solo fantasticamente ma ha tolto le suggestioni dalle testimonianze letterarie.

«Per lo strumentale, ad esempio, dell'ultima sfrenata danza dionisiaca ha seguito l'indicazione letteraria del frammento di una tragedia perduta di Eschilo, nel quale si descrive appunto una danza dionisiaca. Forse molti apprenderanno con stupore che sin d'allora la voce umana era adoperata in funzione di strumento. È detto infatti nel frammento che dei mimi nascosti accompagnavano gli strumenti col mugolio della voce.

«Nel *Le Baccanti* la musica ha un colore tutto suo speciale, perchè quasi completamente danzata, e deve esprimere l'ebbrezza delle orgie bacchiche, sicchè non ci voleva che un musicista come Giuseppe Mulè per risolvere tanto complesso di problemi artistici».

La perorazione funebre, con la quale si chiude lugubremente la tragedia, produsse sul pubblico una commozione indescrivibile.

Anche per l'*Edipo Re*, l'atmosfera necessaria al dramma è stata preparata degnamente. Il Ninchi (Edipo), Linda Torri (Glocesta), Giulio Lacchini (Creonte) sono stati interpreti efficacissimi, e così pure i movimenti musicali della *Coefore*, felicissimi.

La musica e i cori, già dal Romagnoli composti in precedenza per teatro chiuso, hanno avuto ora notevole e geniale ampliamento. Essi accompagnano e dilucidano i vari aspetti dell'azione, e manifestano la intensa commozione del popolo tebano spettatore di tutta la tragedia. Romagnoli si è attenuto scrupolosamente allo stile dell'antica musica greca, della quale — com'è noto — è cultore appassionato da molti anni. E nelle testimonianze dell'antichità classica trovano riferimento sia la cornice armonica e ritmica, sia i vari particolari strumentali e di stile.

LA FIAMMINGA di S. Donaudy

Il giudizio pienamente favorevole del pubblico del S. Carlo di Napoli (25 aprile), — e concluso con due chiamate agli artisti, sei all'autore ed il bis del duetto d'amore, chiesto tra scroscianti applausi — ha confermato quello della Commissione permanente per l'arte musicale, che, assieme ad altre tre, aveva premiato la nuova opera in un atto, *La Fiamminga*, di Stefano Donaudy.

Il dramma, dovuto al fratello del compositore, Alberto, ha per sfondo la Fiandra ai tempi dell'invasione di Filippo II e costituisce un fuoco ed appassionato episodio della lotta tra spagnuoli e fiamminghi. Il librettista, che ha un chiaro senso del melodramma a forti tinte, l'ha saputo costruire in maniera che assai bene si adattasse all'esigenze del musicista.

Il quale, a sua volta, ha confermato buone qualità di operista, non disgiunte da una perizia tecnica che dimostra lo studio compiuto dal Donaudy in questi ultimi anni. La musica si manifesta interessante sempre e spesso commovente, ed è di una struttura organica e solida. Il duetto d'amore, la miglior pagina del lavoro, ha uno strumentale elegantemente e delicatamente flutuo. Riuscita anche la parte strumentale che accompagna il giungere dei soldati spagnuoli; la danza della protagonista, forse un po' troppo languida, costituisce una pagina sinfonica di ontevole fattura; veemente e piena d'impeto la conclusione tragica.

Eccellente l'esecuzione della Barla Ricci, sia per voce che per azione scenica, del tenore Minghetti, del baritono Baratto. Edoardo Mascheroni è stato direttore geniale e amoroso ed ha preparato lo spettacolo con fraterno interessamento.

⊗ Venezia (teatro Malibran) ha giudicato per prima in Italia, nell'elegante e spigliata interpretazione della Compagnia Regini-Lombardo, *La Regina della notte*. La trama di questa operetta, ideata da Kraatz e da Kotton, è da pochade, assai movimentata e non priva di trovate. Il maestro Kolko ha composto una musica brillante e ricca di ballabili, di stile viennese.

⊗ La musica invece della nuova operetta, *Il Capriccio di mia moglie*, del maestro Alegiani, assai aggraziata, ha il pregio di essere di carattere eminentemente italiano. Il pubblico dell'Eliseo di Roma ha dimostrato il suo compiacimento al nuovo lavoro per il quale il Bellinetti ha composto un libretto spigliato e divertente.

⊗ *La Danza delle libellule*, di Lombardo e di Lehar è stata felicemente varata al nostro Lirico, in una lussuosa edizione della Lombardo N. 1, con pieno favore del pubblico, sollecitato da una musica piena di abilità e di scaltrezza, esuberante di danze e di melodiosità, spesso sdolcinata. L'intreccio, non nuovissimo, ha qualche situazione indovinata e gustosa.

MILANO

⊗ Merita di essere segnalata la serata di gala datasi, il 12 aprile alla Scala, in onore di S. M. il Re, col *Mefistofele*, e che è stata una delle più grandi manifestazioni di omaggio e di affetto con cui è stato accolto durante il suo soggiorno a Milano.

Le due ultime opere della stagione sono state *I Maestri Cantori* e *I Quattro Rusteghi*, alternatesi con altre due recite del *Boris*, di nuovo con lo Zaleski, mentre nelle ultime precedenti rappresentazioni della stessa opera aveva cantato Vanni Marcoux, italiano di origine e uno degli artisti più rinomati della scena lirica francese.

I Maestri Cantori sono riusciti uno degli spettacoli più completi e più ammirati della stagione. Toscanini ha prodigato ogni cura alla concertazione del capolavoro, ottenendo risultati meravigliosi. Ogni parola della commedia ebbe la sua giusta luce, secondata dal commento dell'orchestra, di una misura ed equilibrio ideali.

Ottimo il complesso artistico. Primeggiò il Journet, eccellente artista francese, che per la prima volta cantava in Italia, e che, sia vocalmente che scenicamente, fu un Hans Sachs impeccabile. Benissimo la Caracciolo (Eva), il tenore Merli (Walter), il baritono Badini (Beckmesser), il Dominici (David), la Gramigna (Maddalena), il Pinza (Pogner). Specialissima lode merita la massa corale, istruita alla perfezione dal maestro Veneziani. Raramente alla Scala si sono uditi effetti di piena sonorità e di sfumature di piani come in questa memorabile esecuzione. Pieno di vivacità e naturalezza il movimento scenico, curato dal dott. Wirk.

Altro degnissimo spettacolo sono stati *I Quattro rusteghi*, delizioso quadretto goldoniano, reso ancor più gustoso dalla musica, se non originale, sempre appropriata ed arguta, di Wolf Ferrari. Il successo è stato ottimo ed ha messo in piena luce, una volta di più, la valentia del maestro Panizza, il quale, con questa concertazione ha chiuso nel modo più brillante il ciclo delle sue esecuzioni alla Scala. Oltre al risultato musicale egli ha dato un contributo di prim'ordine, anche a quello scenico.

Ottimi tutti gli interpreti: la Labia e la Sassone-Soster, in prima linea; la Fabbri, la Menotti, l'Azzolini, il Dominici, lo Scattola, il Carnevale. Anche le scene e i costumi parvero assai belli. Lo sfondo di Venezia, al finale del primo atto, dipinto dal Rovescalli, risultò di verità impressionante.

La stagione si chiuse il 7 maggio con *I Maestri Cantori*, a teatro esaurito e con ovazioni incessanti a Toscanini e ai valenti esecutori. Dopo il finale del secondo atto, mentre il pubblico s'indugiava nell'acclamare il maestro — il quale aveva voluto accanto a sé alla ribalta anche il maestro Veneziani — tutta la massa corale si fece intorno al direttore illustre per associarsi a quella solenne manifestazione di ammirazione e di riconoscenza.

ROMA

⊗ Al Costanzi si è nuovamente rappresentato in una buona edizione, il *Sansone e Dalila*, interpreti principali Gabriella Besanzoni e il tenore Maestri: direttore Bellezza.

Chiusasi la stagione ufficiale, ha fatto seguito immediatamente un'altra stagione «di primavera» inaugurata felicemente con l'*Andrea Chénier* (Hina Spani, tenore Gaviria, baritono Segura-Tallien) cui è succeduta *La Traviata*, buona protagonista Ayres Borghi-Zerni, e la *Wally* (protagonista Hina Spani, tenore Pollicino, baritono Segura-Tallien). Dirige il valente maestro Giulio Falconi.

Nello stesso teatro ha avuto luogo una felice ripresa del *Rigoletto*: la parte di *Gilda* è stata essunta con brillante successo da Laura Pasini, la quale ha cantato anche con ottimo successo nella *Wally* (Walter).

⊗ Il teatro Adriano si è riaperto con *La Fanciulla del West*, che ha avuto ad esecutori degni di elogio Giulia Romagnoli, il tenore Cuneo, e il baritono Emiliani. Ha fatto seguito *la Butterfly* di cui *Fiorica Cristoforeanu* si è rivelata interprete efficace e squisita. Ha diretto, con l'usata perizia, Teofilo De Angelis.

⊗ Al Massimo di Palermo, il 20 aprile, si è data la prima di *Giulietta e Romeo* di Zandonai, concertata e diretta dallo stesso autore. L'attesa del pubblico per il lavoro — dati i noti e grandi successi di Roma e di Verona — era vivissima, ed è stata pienamente appagata. Si sono avute otto chiamate dopo il primo atto e dieci, rispettivamente, dopo il secondo ed il terzo: esito clamoroso, quindi. Zandonai è stato festeggiatissimo con la Rinaldi, il Caceffo, l'Inghilleri, ottimi interpreti.

Allo stesso teatro — direi: accuratamente dal maestro Paolantonio — si sono rappresentati *Rigoletto* e *Barbiere di Siviglia* con la Toti Dal Monte, eccezionalmente interprete e cantante. ⊗ A Firenze — alla Pergola — è riapparsa *Germania* di Franchetti che il pubblico ha mostrato di gradire, apprezzandone anche l'equilibrata esecuzione — preparata dal maestro Armani con amore — della Dandolo, artista intelligente e dotata di bella voce, della Giovannelli, del tenore Gaviria, del baritono Almodovar.

Con il *Piccolo Marat* si è riaperto, poi, il Politeama fiorentino. L'opera ha ottenuto il consueto successo, anche per merito degli interpreti, il maestro Nini-Bellucci, Irma Viganò, Luigi Ferroni (l'Orco) e il tenore Papania. Come secondo spettacolo si è dato il verdiano *Otello*, in cui il baritono Stabile è stato Jago magnifico. ⊗ Il Carlo Felice di Genova, in occasione della grande Conferenza internazionale ha offerto uno spettacolo lirico di schietta italianità: *Mefistofele* e *Aida*, sotto la direzione del maestro Marinuzzi e con un notevole complesso artistico: De Angelis, Pertile, la Scacciati e la Pacotti per l'opera di Boito; Voltolini, Franci, la Carena e la Casazza per quella di Verdi.

⊗ Anche la Fenice di Venezia si è riaperta per l'Esposizione d'Arte. Finora si sono rappresentate *Traviata*, protagonista Nera Marmora, e *Matrimonio segreto* di Cimarosa, il capolavoro dall'eterna freschezza e dalla comicità sana, con la Ines Ferraris. Direttore insigne è Leopoldo Mugnone.

⊗ *Francesca da Rimini* di Zandonai, nuova per Catania, è piaciuta moltissimo a quel Massimo, ove ha avuto numerose repliche. Apprezzatissima l'esecuzione della Scavizzi, protagonista ideale, del tenore Albiso e del baritono Pacini. Edoardo Vitale ha concertato e diretto da par suo. ⊗ *Fior di Siviglia*, la recente operetta di Cucinià, anche a Milano ha avuto esito brillantissimo, rappresentata, tanto al Diana che al Fossati, dalla Compagnia Maresca.

⊗ *Anima Allegra*, creata in Spagna come gaia commedia, vi è ora ritornata quale opera lirica, accolta entusiasticamente al Liceo di Barcellona, ove la musica del nostro Vitadini ha divertito e interessato. Piacevolissima l'esecuzione di Juanita Caracciolo, del tenore Govoni e del maestro Fabbri. Dodici chiamate e il bis delle danze.

⊗ A Parigi (teatro Mogador) è piaciuto *Le Fakir de Bénarès*, racconto lirico in tre atti di Carré, musica di Léo Manuel.

⊗ *L'Otello* di Verdi, dopo vent'anni, è riapparso alla Monnaie di Bruxelles, ottenendo lietissime accoglienze. Allo stesso teatro è stato favorevolmente giudicato *Olivier le simple*, dramma lirico in tre atti e sei quadri, parole di Deleocre, musica di Victor Vreuls, allievo di D'Indy.

⊗ All'Opéra di Montecarlo ha avuto successo *Amadis*, opera-leggenda postuma in quattro atti di Massenet, parole di Claretie. Ma il lavoro non aggiunge alcuna fama all'autore di *Manon*.

⊗ *La Torre del Voivoda*, libretto di Evers e di Henry, adattamento ungherese di Lángir e musica di Donhanyi, è piaciuta all'Opéra Royal di Budapest.

Recentissima pubblicazione

ALBERTO DE ANGELIS

L'Italia musicale d'oggi

DIZIONARIO
DEI MUSICISTI

L. 35

CASA EDITRICE MUSONIA
ROMA 1922

CONCERTI

MILANO

● SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — 9 aprile. Il pianista Wilhelm Kempff, che pure dispone di mezzi ragguardevoli, specie di tecnica, è stato discusso per la minuziosità delle sue esecuzioni che spesso nuoce alla chiarezza dell'insieme. Piace particolarmente una Sonata di Schubert, trascritta da Liszt.

● 22 aprile. Il pianista Tamburini, già noto per le improvvisazioni pianistiche con Guido Visconti di Modrone, non è sembrato pienamente maturo quale concertista, pur possedendo notevoli qualità.

● 5-7 maggio. Due concerti della cantatrice inglese Olga Haley, mezzosoprano, una delle più notevoli esecutrici di musica vocale da camera che si siano presentate al nostro pubblico in questi ultimi anni. La Haley possiede una voce uguale ed estesa, di gradevolissimo timbro; è dotata di un senso musicale perfetto e di una pronuncia, anche se canti in francese o in italiano, quasi impeccabile.

I programmi comprendevano musiche antiche e moderne: Frescobaldi, Purcell, Gluck, Parry, Chausson, Debussy, Ravel, Rimski-Korsakoff, Mussorgski, Respighi, ecc. Entrambi i programmi furono applauditissimi. Di una gustosa ed arguta Nicolette del Ravel, e di altri pezzi, si volle la replica.

● AMICI DELLA MUSICA. — 4 aprile. La Società corale varesina, diretta dal maestro Bartoli, ha dato un notevole saggio. Ha seguito lo Stabat del Pergolesi, nel quale si distinsero le soliste Rita De Vincenti e Chiarina Fino-Savio.

● SOCIETÀ DEI CONCERTI SINFONICI. — 22-24 aprile. Pubblico moltissimo è accorso alle due sedute dell'Orchestra filarmonica ceca di Praga — in tournée per l'Italia — diretta dal maestro Talich, che ha avuto bellissime accoglienze. Il meglio del programma è stato costituito da Dvorák e da Smetana e, specialmente, dalla ouverture della Sposa venduta. Interessante, anche, la Sinfonia in quattro tempi di Fibich. Il complesso è giudicato ammirabile, soprattutto, per la sonora massa complessiva degli archi, più pregevole di quella degli altri strumenti. Notevole è anche il grado di calore e di passione interpretativa che il maestro Talich sa ottenere.

● TEATRO DEL POPOLO. — 9 aprile. La pianista Clara Senzoni ha avuto le stesse liete accoglienze dello scorso marzo al Quartetto.

● 23 aprile. Molto favorevolmente sono state accolte la soprano Supervia e la violoncellista Semino. La prima cantò arie antiche, alcune canzoni catalane e spagnole e il rondò della Cenerentola. La Semino eseguì composizioni di Locatelli, di Dvorák, di Sinigaglia, ecc.

● 30 aprile. Il pubblico dimostrò il suo compiacimento al non consueto programma che comprendeva interessanti interpretazioni mimico-musicali della signora Olga Preobrajenski, accompagnata al piano dal maestro Labinski.

● 7 maggio. Altra audizione del Trio milanese che ha offerto come novità un Trio del maestro Orefice, di robusto colorito strumentale, e una Sonata di Kryanocoski che, più che a dimostrare il suo pregio intrinseco, è servita al violoncellista Pinfari per mettere in evidenza le sue cospicue doti.

● CONCERTI DIVERSI. — 13 aprile. Altro trionfo, ormai consuetudinario, di Vecsey. Come novità, offrì un Concerto di Sibelius, a lui stesso dedicato, esuberante melodicamente ma troppo scolastico.

● 20 aprile. Al Circolo d'Arte e d'alta cultura, la pianista diciannovenne Magdeleine Brard non è sembrata del tutto pari alla fama da cui era stata preceduta, pur non potendosi negare che abbia un buon temperamento d'artista.

● 20 aprile. Anche il giovane pianista Adolfo Cavanna ha bisogno di studio per completare le doti che gli permettono di presentarsi, con maggior sicurezza, quale concertista.

● 25 aprile. Le signorine Mira Nobili Mazzucchelli, Emilia Chierichetti e Catulla Vallucci hanno confermato, al Lyceum, i loro pregi di appassionate cultrici, rispettivamente, del canto, del violino e dell'arpa, in un interessante programma.

● 26 aprile. Livia Sigalla, cantante dalla voce fresca ed espressiva, in arie antiche e moderne, italiane e straniere, è riuscita a interessare ed a commuovere. Accompagnatore ottimo, il maestro Calace.

● 26-28 aprile. Nella Chiesa di S. Angelo si sono svolti due Concerti spirituali a scopo di beneficenza, con intenzione — non sempre raggiunta — di rievocazione dantesca. Il maestro Tebaldini, nella sua ideazione, ci condusse attraverso l'Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso di Dante, alternando, con notevole abilità, musica del Palestrina con frammenti di canto gregoriano.

Gli esecutori Boni-Capalti, Morelli, Zuccarelli, gli organisti Bossi e Chiesa e i cori, diretti dai maestri Andreoni, Boccazzi, Censi e Censi-Ferrario, si disimpegnarono con zelo, ottenendo — col maestro Tebaldini — calorosi applausi.

● 27 aprile. Unanime e meritato favore ha avuto la violinista quindicenne De Vito che, in un programma comprendente Tartini, Vieuxtemps e Paganini, dette prova di brillanti qualità tecniche e interpretative e specialmente — in rapporto all'età — di un temperamento insolito di concertista.

● 30 aprile - 7 maggio. Interessanti le due audizioni del Gruppo Universitario di cultura musicale dedicate all'Evoluzione della « Sonata », precedute da succosi cenni illustrativi dell'avv. Bruno Roghi. Pregevoli esecutori, il pianista Lonati, il violoncellista Atilio Ranzato e il violinista Mario Dessy.

● Aprile-maggio. Il maestro Orefice ha intrattenuto i soci dell'Università popolare su la Storia dell'Opera, svolgendo con chiarezza e

dottrina l'argomento e offrendo interessanti e semplificate al pianoforte.

● 30 aprile. Il concerto, sempre attraente, della Federazione audizioni musicali infantili è stato dedicato alle Canzoni d'Italia bella.

● 2 maggio. Dagnara Renina ha cantato con grazia, con brio e con sentimento alcune arie gale e romanze tristi dell'antica e moderna Russia.

● 6-12 maggio. Al Circolo d'Arte e d'Alta Cultura ebbero luogo due serate di musica italiana da camera del settecento ed ottocento, con esecuzioni di pezzi scelti in modo da seguire l'evoluzione dell'arte e dello stile. Applauditi gli esecutori E. Calace, O. Ralcevic, M. Abbado, R. Malipiero.

● 6-7 maggio. Il prof. Giusso Zampieri ha intrattenuto il pubblico della Pro Cultura su Musica e musicisti russi, prendendo le mosse dal settecento per giungere, attraverso a Bariniansky, Seroff, Borodin, Mussorgski, Ciaikovski, ecc., a Igor Strawinski, oggetto principale della chiara conferenza. Nella seconda seduta ha avuto luogo un concerto, pure di musiche russe, esecutrici Lydia Natus, Cesara Giovanna e Anna Lagario.

● 8 maggio. Il nuovo Trio italiano (Ranzato, Berti, Moroni) si è distinto per fusione, esattezza e viva espressione del complesso e dei singoli concertisti: un insieme dei migliori che sia dato giudicare in questi ultimi tempi.

ROMA

● ALL'AUGUSTEO. — 16, 19, 23 aprile. Il maestro tedesco Wilhelm Furtwängler — preceduto dalla fama di trovarsi in prima linea fra i nuovi direttori tedeschi e di essere stato chiamato a succedere a Nikisch — in tre programmi, in cui sono comprese la Quinta e l'Eroica e la Prima di Brahms, rivela qualità assai cospicue di padronanza efficace dell'orchestra e di sensibilità assai squisita. Come interprete di Beethoven viene discusso, per le strane deformazioni apportate, specialmente nell'Eroica, al carattere beethoveniano, e per la sua tendenza più episodica che sintetica. Le Pause del Silenzio di Malipiero, che il Furtwängler ripresenta, ottengono l'esito freddo già altre volte incontrato presso lo stesso pubblico.

● 26, 30 aprile, 3 maggio. Ritorno in Roma del violinista Vecsey, che in tre concerti ottiene un successo entusiastico, trionfale, che segna il momento più fortunato della stagione di quest'anno. A sala sempre esauritissima, Vecsey trascina il pubblico con la facilità della sua brillante tecnica, con la bellezza e purezza di suono, con la eleganza del porgere. Egli appare superiore nei pezzi di pura virtuosità che nei pezzi di più profonda interpretazione, come in Mendelssohn e Beethoven. Il Concerto in re min., di Sibelius a lui dedicato, e che egli presenta la prima volta al pubblico romano, impressiona per alcune belle ed espressive pagine, ma viene giudicato prolisso e ineguale.

● 7 maggio. Chiusura della stagione con un concerto di Ernst Wendel, il noto direttore tedesco che già gli anni scorsi aveva ottenuto all'Augusteo successi calorosi. Egli consegue anche quest'anno ottime accoglienze, interpretando la Prima di Beethoven, Zarathustra di Strauss, il Preludio dei Maestri Cantori e le Due Canzoni italiane di Alcega.

● ALTRI CONCERTI. — Alla Filarmonica il pianista Oreste De Rubertis, chiamato recentemente ad una delle cattedre del Liceo di Santa Cecilia, si è fatto conoscere favorevolmente al pubblico romano, interpretando con bravura opere di Beethoven, Chopin, Liszt, e alcune sue composizioni.

Il pianista Carlo Zecchi e il violinista Giuseppe Lucietto hanno offerto un interessante concerto di musiche classiche e moderne.

Il violoncellista Amleto Fabbri, in unione al pianista Giovannini, si è rivelato artista di non comune valore per tecnica e sentimento: è piaciuto specialmente in una Sonata di Locatelli.

● Agli Amici della Musica ha dato un concerto, sempre applauditissimo, Mario Corti: il programma comprendeva, oltre ad antiche musiche italiane, le due interessanti Sonate per violino e pianoforte di Respighi e Tommasini.

● All'Università, in occasione delle Olimpiadi Universitarie e del Congresso nazionale dei Gruppi musicali Universitari, hanno avuto luogo degli interessanti concerti: uno del Trio torinese e del pianista Dado Bonicelli, un altro della violinista Lina Spera e di Alfredo Casella, che ha eseguito una Suite di tre pezzi per pianoforte dello studente torinese Riccardo Schiapparelli, riuscito vincitore nel concorso indetto per le Olimpiadi.

● Al Costanzi due concerti del violinista Johann Koncz, pregevole per facilità tecnica e simpatiche qualità interpretative.

● Alla Sala della Scuola Pontificia di Musica Sacra un concerto del pianista Carlo Angelelli confermatosi ancora una volta artista distintissimo per qualità tecniche e musicali; e dell'organista Ulisse Matthey, molto applaudito in Bach ed in altri classici: egli fa conoscere anche una interessante Sonata del maestro milanese Schlegel.

● Alla Sala Bach una audizione del violoncellista Mario Acqua, che ha rivelato promettenti qualità di tecnica e di interpretazione.

● Arnaldo Bonaventura ha tenuto due interessanti conferenze-concerti: una all'Atheneum sulla Scuola Napoletana, e una alla Associazione Artistica su Un pittore musicista e poeta: Salvatore Rosa.

VENEZIA

● Tre eletti artisti veneziani — Maria Toffoletti (pianoforte), Temistocle Pace (clarino), Edoardo de Guarnieri (violoncello) — hanno degnamente chiuso il ciclo dei concerti per l'Università popolare. I due primi esecutori erano ben noti; nuovo invece il de Guarnieri, diplo-

mato recentemente a Parigi, che ha rivelato doti d'artista, di temperamento e di tecnica.

Il pezzo centrale del programma era costituito dal *Trilo* di D'Indy, composizione assai nobile, bene costruita e ricca di trovate armoniche. * Il Quartetto veneziano — Ferro (1° violino), Fael (2° violino), Oscar Crepax (viola), Edoardo de Guarnieri (violoncello) — ha iniziato la propria attività con una seduta a scopo di beneficenza. Evidente l'omogeneità dell'insieme e le singole doti dei concertisti. In alcuni brani si sono associati il pianista Giorgio Levi e la cantatrice Scatola, anch'essi assai festeggiati.

* Il prof. Tempesta ha tenuto al Filologico una dotta conferenza sul tema *Lingue, poesia e musica*, corredata da illustrazioni musicali di grande interesse.

TRIESTE

* Come corollario dell'importante stagione lirica svoltasi al Verdi, si sono avuti tre concerti sinfonici dell'Orchestra di Trieste, diretti con la consueta competenza e valore dal maestro Marinuzzi. Nei programmi, bene compilati, figuravano Beethoven, Berlioz, Wagner, Dukas, Strauss, Lullà e, doveroso omaggio a due illustri triestini, l'ouverture dell'*Oceano* di Smareglia e il preludio della *Maria di Breal* del compianto Randegger, accolti con particolare favore. Quest'ultimo brano, pieno di vigore, ha fatto esprimere unanimemente a tutta la stampa il desiderio e il voto perchè presto l'intera *Maria di Breal* possa avere il giudizio del pubblico.

* La stessa Orchestra ha dato due altri concerti sotto la direzione di Franz Schalk, anch'essi riusciti. Come novità, si eseguì un poema sinfonico di Cesare Nordio, *Festa lontana*, armonizzato elegantemente e strumentato con lodevole tecnica.

NAPOLI

* Hina Spani, già seguita con ammirazione nelle sue interpretazioni liriche al S. Carlo, si è fatta conoscere ed apprezzare quale eccellente cantatrice di musica da camera, dal pubblico degli « Illusi », interpretando con finezza e sentimento Gluck, Schumann, Brahms, Chopin e, mirabilmente, *Cardellina*, squisita lirica di Giulia Recchi. Ottimo accompagnatore il maestro Mazzone.

* Agli Amici della musica, Guido Alberto Fano e Franco Tufari, in Beethoven, in Schumann e, specialmente, nella *Sonata in la magg.* di Franck, hanno dato nuova prova della loro maturità artistica. Il pubblico ha applaudito con fervore.

* Riuscitissimi, al Quartetto, i tre concerti Serato-Consolo, superbi interpreti delle Sonate dei più celebri compositori, quali Beethoven, Mozart, Strauss, ecc.

* Molti applausi ebbero, al Liceo torinese, il violinista Zino accompagnato al piano dalla signora Polifemi, e la giovane violinista Pietta Rondelli accompagnata dal maestro Gallino.

* Pel centenario francescano si è data, al Donizetti di Bergamo, una acclamata esecuzione del *Natale del Redentore* di Perosi, diretta, con cura, dal maestro Moltrasio. Precedeva la *Suite Dal Fioretti* del giovane maestro Emanuelle Mandelli. Poche sere dopo si è avuta la prima dell'oratorio *Divi Dominici* di Pietro Dentella, su parole di Mario Righi. Il lavoro è stato giudicato favorevolmente dal pubblico e dalla critica.

* Altro oratorio che ha riscosso unanimi consensi: *La Morte di Cristo*, di Corrado Fruttero, datosi a Savigliano il Venerdì Santo.

* Il violoncellista Mainardi e il pianista Lorenzoni, a Vicenza, hanno interpretato, con ben noto valore, la *Sonata in re* di Locatelli, quella *in fa*, di Pizzetti e la *Danza degli elfi* di Popper.

* In un recente giro, il Quartetto bolognese (Barrera, i due Consolmi e Serra) ha offerto varie interpretazioni di autori italiani, quali il *Quartetto* di F. de Guarnieri, quello di Alfano e, col concorso del maestro Renzo Bossi, una composizione di quest'ultimo, un *Quintetto* in quattro tempi, da lui composta per le nozze d'argento dei genitori. Tutti i pezzi piacquero assai.

* I concerti di musica italiana alla Primavera fiorentina, preparati con amore da Felice Boghen, riuscirono vere manifestazioni d'arte. Nel 1° (26 aprile), ottimi esecutori Fanfulla Lari e lo stesso Boghen, p'acque particolarmente la *Sonata* di Respighi, tanto che dovette replicarsi nella seconda seduta (3 maggio). In quest'ultima si presentò anche l'arpista Maria Baldacci, assai applaudita in Pasquini.

* Alla Sala Scarlatti di Palermo, la violinista Letizia Gaico si è fatta apprezzare per doti di interprete e di virtuosa. La signorina D'Amico ha cantato assai bene alcune liriche, e la signorina Favara si è dimostrata eccellente pianista.

MUSICA VOCALE DA CAMERA con accompagnamento di Pianoforte

G. BENVENUTI.

Frammenti di Lirici greci musicati

Traduzione di E. Tinoviz.

117212. - DA SAFFO: *O madre, madre cara* (per voce di donna) L. 4,—
117213. - DA SAFFO: *Verginità, verginità* (per voce di donna) » 3,—
117214. - DA SAFFO: *Tramontano la luna e le Pleiadi* (per voce di donna) » 3,—
117215. - DA ANACREONTE: *Cantate son fatte le tempie* (per voce d'uomo) » 3,—
117216. - Rispetto (attribuito al POLIZIANO, Sec. XV): *So' innamorato d'una rosa rossa*. Ms. o Br. . . . » 3,—
117247. - *Sul fume*. Versi di E. Panzacchi: *O tu dall'altra sponda*. S. o T. o Ms. o Br. » 3,—
(Nel prezzo è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI



IL SECONDO REFERENDUM "DI MUSICA D'OGGI."

Invitiamo i lettori di *Musica d'oggi* ad un nuovo Referendum e, dato il successo avuto da quello dello scorso anno, non dubitiamo che anche questa volta le risposte saranno numerose, comprovanti la considerazione in cui è tenuta la nostra rassegna e l'interesse dei lettori per questi dibattiti di coltura musicale.

Molti sono stati coloro che accogliendo il nostro appello ci hanno inviato dei temi per Referendum: ma la maggior parte di questi non ci sono sembrati degni di considerazione.

Altri invece — e segnaliamo particolarmente quelli dei signori: Mezzadri Pietro, Milano; Turano Luigi, Roma; Chierighin Salvino, Chioggia; G. Frugatta, Milano; Felice Boghen, Firenze; Lionello Parena, Roma; Antonio Zerbini, Lendinara; Regolo Rossi, Forlì; Giovanni Ricci, Conegliano; Luigi Scorrano, Partanna — pur essendo meritevoli di ogni attenzione, non hanno avuto la nostra scelta o perchè riguardanti argomenti troppo complessi o di difficile comprensione o perchè richiedenti un troppo ampio svolgimento.

Diamo, invece, la preferenza ai due seguenti temi, proposti dal signor Ugo Campanile di Roma, sembrandoci di indubbio interesse e di facile svolgimento; non nuovi, forse, ma sempre di attualità dato il grande favore che accompagna i lavori di Verdi e di Puccini

I.

Qual'è l'opera di Verdi che vi piace di più e perchè?

II.

Qual'è l'opera di Puccini che meglio apprezzate, e per quali ragioni?

Le risposte, concise, pienamente rispondenti alle singole domande, senza inutili disquisizioni e chiaramente redatte, dovranno pervenire a MUSICA D'OGGI - Sezione Referendum - MILANO, via Berchet 2, non oltre il 5 luglio p. v. debitamente firmate col nome e cognome di chi le invia.

Ciascun lettore può rispondere ad una o ad entrambe le domande formanti oggetto del referendum stesso.

Verranno pubblicate, in uno dei prossimi fascicoli di MUSICA D'OGGI, le risposte che, a giudizio insindacabile della Direzione, saranno stimate più meritevoli di essere segnalate e con esplicita riserva di riassumere in forma più breve, ma fedele e precisa, le risposte troppo diffuse.

A ciascuna di esse seguirà il nome del rispettivo autore e della città di sua residenza.

Preghiamo nuovamente i lettori di voler collaborare alla riuscita di questa rubrica col suggerirci dei temi per nuovi Referendum. E noi saremo lieti di accoglierli e di pubblicarli, se veramente interessanti, indicando i nomi dei preziosi collaboratori.

IN TUTTI I TONIA

CONCORSI

Ad Alba (Piemonte), il 20 agosto avrà luogo una gara di Bande musicali ed un'altra, il 17 settembre, di Società corali. Rivolgersi, per informazioni, al Can. Varaloi Teobaldo, Via Vitt. Eman., 18, Alba.

Il Piccolo Giornale d'Italia ha indetto, per la fine di settembre, un importante Concorso nazionale mandolinistico con premi, in contanti, per lire 10 mila, medaglie, rimborsi di viaggi, ecc.

Il Concorso indetto dalla Ditta Anelli di Cremona è stato vinto dal maestro Edgardo Corio di Milano, su 32 concorrenti.

NOTIZIE

La direzione dell'apprezzata rivista bolognese, *Il pensiero musicale*, a partire dal fascicolo di maggio, viene assunta da Francesco Balilla Pratella, che succede al compianto avvocato Costa.

Secondo il nuovo capitolato allo studio per la gestione del S. Carlo di Napoli, sarebbe d'obbligo per la prossima stagione la rappresentazione di *Colomba* opera postuma di Niccolò van Westerhout, su libretto di Colautti.

Le ben note concertiste napoletane Antonietta Webb-James e Maria Canettoli sono state scritturate per un lungo giro artistico nell'America del Sud, ove svolgeranno il *Ciclo storico della «Sonata»* da loro genialmente ideato e eseguito a Napoli, con molto favore.

Una importante stagione con artisti italiani, e che sarà diretta dal maestro Serafini, è annunciata al teatro dei Campi Elisi di Parigi. Si esibiranno *Tristano*, *Maestri cantori*, *Parsifal*, *Lohengrin* e *Barbiere di Siviglia*.

Si è chiuso in questi giorni il Metropolitan di New York, ove sono state eseguite 37 opere, delle quali 24 in lingua italiana, 8 in francese, 4 in tedesco e 2 in inglese, in complessive 166 rappresentazioni. L'ultima serata ha avuto luogo con *Manon Lescaut* con la Frances Aida e il Gigli, entrambi acclamati.

Tutta la stampa di Nuova York in articoli «editoriali» inneggia alla stagione ora finita, dichiarando che da dieci anni non si constatava un successo tanto completo per importanza artistica, perfezione d'organizzazione e risultati fi-

nanziari. Naturalmente, la brillante constatazione si accompagna a fervido omaggio, alla lode più accentuata per il Direttore Generale del Metropolitan Gr. Uff. Giulio Gatti-Casazza.

In agosto avrà luogo a Berlino un festival musicale, al quale parteciperanno i più insigni direttori d'orchestra. Toscanini dirigerà all'«Opera» berlinese i *Maestri Cantori* di Wagner e un'opera italiana di sua scelta.

NECROLOGIO

A Milano, il 6 maggio, *Alfredo Carlotti*, valentissimo suonatore di oboe e professore dello stesso strumento al nostro Conservatorio. Da parecchi anni si era anche dedicato, con competenza e fortuna, alla organizzazione di concerti.

Fu uomo largamente stimato non solo per la sua valentia di professionista, ma anche per la gentilezza dell'animo e per una probità a tutta prova. Alla consorte e alla giovane figliuola vadano le nostre condoglianze più vive.

A Milano, l'8 maggio, il Comm. *Ugo Finzi* nato a Mantova nel 1863. Gerente della Soc. An. Ricordi e Finzi, la più grande azienda italiana per la vendita dei pianoforti, Consigliere d'amministrazione della Società Editrice del «Secolo», di quella dei Concerti Sinfonici e del Teatro del Popolo, della Fabbrica italiana di rulli sonori traforati, ovunque portò il contributo della sua rettitudine, esperienza e instancabile attività. Appassionato della musica, chi a questa s'interessava trovò in lui consiglio e, spesso, appoggio. Tenne un posto cospicuo nella preparazione dell'Esposizione di Milano, per la parte artistica: fu uno degli organizzatori della tournée Toscanini in Italia ed in America, e dei grandi spettacoli lirici all'Arena, nonché promotore costante della Scuola popolare di musica. Sedette in Consiglio Comunale e copri la carica di assessore nella giunta Mussi. Aveva molte e cospicue amicizie e la sua morte ha destato larghissimo compianto, al quale di tutto cuore ci associamo. (Vedi articolo a pag. 139.)

A Napoli, l'1 e. m. *Riccardo Mazzola*, a soli trent'anni, in seguito a tragico incidente. Poeta e novelliere elegante, di sicuro e luminoso avvenire, va particolarmente ricordato da noi per le molte sue liriche musicate da F. P. Tosti, da E. De Leva e da altri compositori.

Il 28 aprile, a Torino, *Perosino Luigi*, noto e stimato negoziante di musica di quella città.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

Temperaneamente il prezzo di vendita è aumentato del 100 per 100 per tutte le categorie

CANTO

Musica vocale da camera con accompagnamento di Pianoforte

- 35 *Arie* di vari autori del secolo XVII, a una voce, raccolte a cura di G. Benvenuti:
 RASI (F.) (118605). Quattro Arie (a) Fr. 1,50.
 MONTEVERDI (C.) (118606). Madrigale: *Con che sospira, labbra adorate* (a) Fr. 1,50.
 MANZOLO (D.) (118607). Sei Arie (a) Fr. 1,50.
 BERTI (G. P.) (118608). *Aria: Datemi pace* (a) Fr. 1.
 MINISCALCHI (G.) (118609). Due Arie (a) Fr. 1.
 FRESCOBALDI (G.) (118610). Tre Arie (a) Fr. 1,50.
 FONTEI (N.) (118611). Due Arie (a) Fr. 1,50.
 ZIANI (P. A.) (118612). Due Arie (a) Fr. 1,50.
 BUSCA (P. L.) (118613). Due Arie (a) Fr. 1,50.
 GREGORI (G. L.) (118614). Dieci Arie (a) Fr. 3.
 PISTOCCHI (F. A.) (118615). Due Arie (testo francese) (a) Fr. 1,50.

Le 35 Arie prese in una sol volta (a) Fr. 10.

Il Benvenuti ha arricchito di nuove Arie la nostra già copiosa raccolta lirica antica. La scelta e l'elaborazione tutta personale bene affidano per la loro diffusione e noi le addiamo ai cultori del genere.

- BIANCHINI (G.) (R. 821). *Tot et moi Cinq Mélodies*. Poésies de P. Gélydy. Ms. ou Br. (a) Fr. 5.
 BOULANGER (Nadia) (R. 839 a 844). *Mélodies Ms. ou Br.*: 1. *Docte*. — 2. *Au bord de la route*. — 3. *L'Echange*. — 4. *Le Conteau*. — 5. *J'ai frappé*. — 6. *Chanson « Elle a vendé mon cœur »*. Cad. Fr. 2.

COMPOSIZIONI a più voci

- MULE (G.) (118826). *Cori e Danze per le Baccanti* di Euripide nella traduzione di E. Romagnoli. Riduzione per Canto e Pianoforte. (I. Entrata delle Baccanti (Danza e Coro). — II. Coro e Danza di evocazione. — III. Coro e Danza di esultanza. — IV. Danza Dionisiaca.) (a) Fr. 4.

Nella «Vita musicale» di questo fascicolo accenniamo al grande successo che la musica del Mule ha avuto nelle recenti rappresentazioni classiche al Teatro Greco di Siracusa.

- TOMMASINI (V.) (118702). *Quattro Melodie per voci miste a cappella*: I. F. Petrarca. *Soneto: Moresi vecchierei cantato e Masco*. — II. F. Petrarca. *Madrigale: Non al suo amante più Diana piacque*. — III. M. Frescobaldi. *Soneto: Accor' uomo, accor' uomo! l' son rubato*. — IV. Dame Allighieri. *Soneto: Deb peregrini, che pensosi andate*. (a) Fr. 3,50.

- (118703) *Parti Coro: Soprani e Contralt.* (a) Fr. 2.
 (118704) * * * *Tenori e Bassi.* (a) Fr. 2.

OPERE TEATRALI

- SZULC (J.) (118817-18-19). *LA VICTOIRE DE SAMOÛRAGE*. Opérette. *Morceaux détachées*. (Testo francese e italiano): Atte I. *Duo des Tantelettes*. Fr. 2. —

Chanson du Trotin. Fr. 2,50. — Atte II. *Duo de la Philisère*. Fr. 2.

VERDI (G.) (116949). SIMON BOCCANIGRA. *Romanza: Il lacerato spirito*. (The broken spirit). B. (Testo italiano e inglese). Scell. 1/—.

PIANOFORTE Trascrizioni

- LISZT (F.) *Trascrizioni su Opere di R. WAGNER*. Revisione di G. Tagliapietra:
 (E. R. 311 a 324). *RHENZI. Fantasia*. — *IL VASCHELLO FANTASMA. Canto delle filatrici*. — *IL VASCHELLO FANTASMA. Ballata*. — *TANNHUSER. Ouverture. Parafraasi da Concerto*. — *TANNHUSER. Entrata degli ospiti nella Wartburg*. — *TANNHUSER. Recitativo e romanza di Wolfram: « O tu, nell'astro incantato »*. — *TANNHUSER. Coro del pellegrino*. — *LOHENGRIN. Marcia e Coro nuziale*. — *LOHENGRIN. Corteo nuziale di Elsa*. — *LOHENGRIN. Sogno di Elsa e ammosimmo di Lohengrin a Elsa*. — *TRISTANO E ISOTA. Morte d'Isota - Scena finale*. — *I MAESTRI CANTORI DI NORIMBERGA. Canto di Walter: Nel vento, a' più del focoler*. — *L'OSO DEL REINO. Il Walthalla*. — *PARSIFAL. Verso il San Graal. Marcia solenne*.

Ciascun numero (b) Fr. 2,50.

Il Tagliapietra, pianista valoroso e didama emerito, ha assolto da par suo il difficile compito della revisione di questi pezzi trascendentali, accuratissima nella Cieggiatura e nelle indicazioni del pedale e del fraseggio.

- TAVAN (E.) *Trascrizioni (dalle Grandi Fantasie per Orchestra)*:
 (118748-49). *LA TRAVIATA* di G. Verdi. Due Trascrizioni. Cad. Fr. 2,50.
 (118756-57). *IL TROVATORE* di G. Verdi. Due Trascrizioni. Cad. Fr. 2,50.
 (118758-59). *IL «CARILLON» MAGICO* di R. Pich-Mangis. Due Trascrizioni. Cad. Fr. 2,50.
 (118773-74). *LA VERGINE ROSSA* di A. Cuscina. Due Trascrizioni. Cad. Fr. 2,50.

OPERE TEATRALI


CUSCINA (A.) *FOUR DE SYRIGLIA*. Opérette in tre atti. Libretto di E. Reggio. Completa (con parole) (a) Fr. 8.

Danze

- BILLI (V.) (118760). *La Pendule*. Fox-trot. Carillon ou One Step. Op. 370. Fr. 2.
 CUSCINA (A.) (118811). *Eterna giovinezza!* Fox-trot. Fr. 2.
 LENOIR (J.) (R. 271). *Le Houll*. Danse. Fr. 2.
 RICCIARDI (V.) (118911-13). *El Banderillero*. Paso doble. — *One Step*. — *Requiebro*. Tango. Cad. Fr. 2.
 SALLUSTIO (G.) (118750). *Perrinca*. Tango-Hésitation. Fr. 2.

VIOLINO SOLO

TAVAN (E.) 2 *Alben* für Violine. *Grosse Fantasien über Chanson du Trotin*. Fr. 2,50. — Atte II. *Duo de Opéra* (1. *Violine aus den Orchester-Fantasien*). Cad. (a) Mk. 20.

PUBBLICAZIONE MENSILE - C. C. CON LA POSTA 



MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
CULTURA MUSICALE



ANNO IV. NUMERO VI. GIUGNO MCMXXII

SOCIETÀ ANONIMA
Stabilimenti Musicali Riuniti
BOTTALI-ROTH-PELITTI

Stabilimento e Amministr.^{ne} - MILANO - Viale Lombardia, N. 108

STRUMENTI MUSICALI

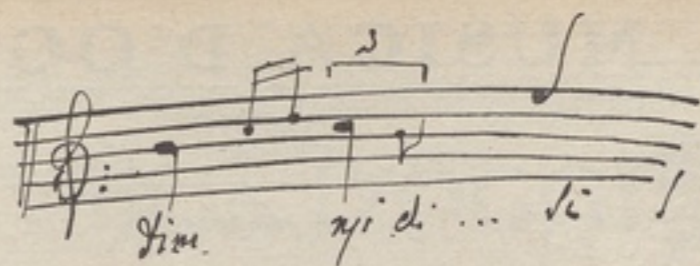


IN
OTTONE - LEGNO - CORDA
PERCUSSIONE

VIOLINI ARTISTICI Δ SCUOLA CREMONESE

CATALOGHI A RICHIESTA

I nostri modelli di violini si trovano esposti a MILANO presso il negozio
G. RICORDI & C. - Via Berchet, 2 (angolo S. Raffaele)



Si mi di ... Si
è il
professo spiriti!
V. di. Emma



MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO:

MILANO

ABBONAMENTI:

ITALIA: L. 1,00
ESTERO: Fr. 1,40

VIA BERCHET, 2

ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5,50
ESTERO: anno Fr. 14 sem. Fr. 7,50

SOMMARIO

A. PIRRO. — Un giudizio interes- In memoria di Giulio Ricordi . . .	Pag. 163	— Italia — Estero	Pag. 171
sante	» 166	Egitto — Le donne compositrici	
A. LANCELLOTTI. — La vita amo- tosa di Beethoven	» 166	VITA MUSICALE: Teatri - Concerti . . .	» 181
Il secondo referendum di «Mu- sica d'oggi»	» 168	RECENSIONI: Opere d'interesse musicale — Musica per organo	
LE PUNTE DELLA LIRA. (Puck) . . .	» 169	— Musica vocale e strumen- tale da camera — Musica sin- fonica	» 186
RIVISTA DELLE RIVISTE: Una rive- lazione su Beethoven — Un musicista spontaneo autodi- data — La musica dell'antico		IN TUTTI I TONI: Concorsi - No- tizie - Necrologio	» 190
		BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi - Altre edizioni	» 191

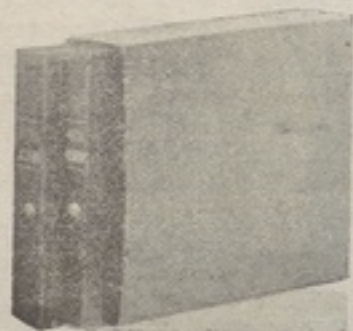
BRANO MUSICALE:

A. CASELLA. — *In modo barlesco.*

A questo fascicolo è allegata la fotografia del monumento a GIULIO RICORDI.

OPERE COMPLETE IN DISCHI "GRAMMOFONO" (ORIGINALI)

Udite una di queste nostre opere, di sera in raccolta brigata d'amici. Senza gl'incomodi del teatro, godrete ottima musica; la serata volerà e sarà per voi fonte di soddisfazione musicale e mondana. — Riflettete quali e quante ore piacevoli potranno darvi in campagna, quando il tempo è piovoso e lunghe le serate. — Nelle Colonie, ove al sera spesso è interminabile, spossati al fisico dall'eccessivo calore qualche volta tristi, preoccupati; l'ascoltare un atto, un'opera, è godere non solo la musica, ma pensare, quasi rivedere la patria lontana, coi suoi ricordi o sereni, o tristi, ma pur sempre cari. — Queste opere tutte italiane, meno il Faust, sono specialità del "Grammofono", che non lesinò per la loro riuscita. Non sono raffazzonate; gli artisti di fama scritturati per l'intera opera la cantano come a teatro, dal primo all'ultimo atto. Riflettete che costi oggi il teatro; e giudicate voi che significhi l'averne un'opera a disposizione in casa per qualsiasi evenienza mondana.



Aida	20 dischi doppi	L. 696
Andrea Chénier	17 dischi doppi	L. 610
Barbiere di Siviglia	17 dischi doppi	L. 581
Bohème (Puccini)	15 dischi doppi	L. 505
Cavalleria Rusticana	10 dischi doppi	L. 329
Faust	20 dischi doppi	L. 738
Pagliacci	10 dischi doppi	L. 342
Rigoletto	17 dischi doppi	L. 516
Tosca (2.a Edizione)	16 dischi doppi	L. 528
Traviata	15 dischi doppi	L. 483

In vendita in tutto il Regno e Colonie presso i più
accreditati negozianti di macchine parlanti e presso la
SOCIETÀ NAZIONALE DEL "GRAMMOFONO"
Milano, Galleria Vitt. Em., 39
Roma, Via Tritone, 89

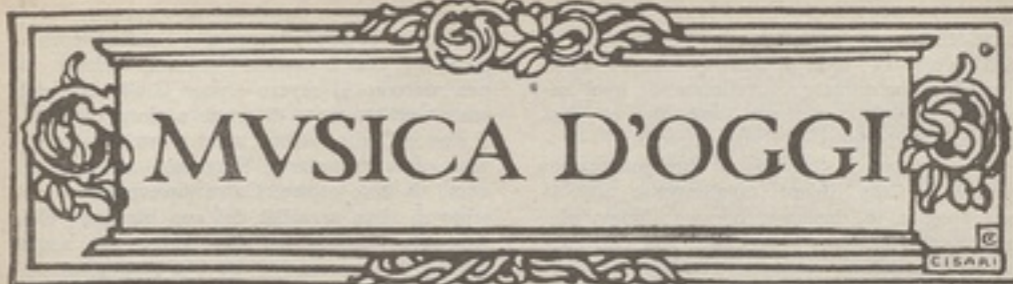
Gratis ricchi Cataloghi di sup-
plemento e dischi



ANNO IV.

GIUGNO 1922

NUM. 6.



IN MEMORIA DI GIULIO RICORDI

Pochi giorni dopo la morte di Giulio Ricordi — avvenuta il 6 giugno 1912 — un Comitato di amici intimi (Arrigo Boito, Giacomo Puccini, Luigi Illica, il generale Buschetti, il commendatore Della Beffa, il dottor Fenini) si fece promotore di una sottoscrizione per un omaggio marmoreo che dovesse perpetuare il ricordo del caro Estinto.

Lo scultore Luigi Secchi, da molti anni a Lui legato da vincoli di simpatia e di stima, si assunse con entusiasmo l'incarico di eseguire il monumento.

Questo fu collocato nell'atrio della Sede della Ditta Ricordi, in via Berchet, ed inaugurato, con cerimonia solenne nella sua semplice intimità, la mattina del 6 corrente, giorno in cui cadeva il decimo anniversario della morte del «signor Giulio».

Erano presenti, oltre ai familiari — primi fra essi i figliuoli dimoranti in Milano: donna Gina Origoni, Emanuele, Luigi —, parecchi soci, i gerenti, i procuratori, gli impiegati, alcuni gruppi di operai della Ditta, numerose signore, un folto stuolo di musicisti, letterati, poeti, pubblicisti, vari rappresentanti del mondo teatrale, molte persone che alla memoria di Giulio Ricordi conservano un culto imperituro.

L'opera del Secchi è riuscita di una somiglianza e di una naturalezza impressionanti. Il compianto Uomo è ritratto in una posa a lui abituale: si direbbe che stia in benevola ascoltazione, mentre un leggero sorriso gli si disegna sul volto.

Peccato che il povero Secchi, morto da pochi mesi, non abbia potuto raccogliere di persona le unanimi lodi che l'opera sua ha meritata!

Appena, tra gli applausi rispettosi dei presenti, la figura di Giulio Ricordi fu liberata dalle tende che la celavano ed apparve tutta bianca, Renato Simoni sorse a parlare. Egli così disse:

Oggi si scioglie il voto fatto dieci anni or sono, quando Giulio Ricordi ci lasciò. Ecco, pegno d'amore, pegno d'ammirazione, memoria giusta e pia, sorge qui, nella Casa dove egli lavorò negli ultimi anni della sua vita, dove egli portò la storia e la tradizione della sua Ditta, l'immagine del signor Giulio. Chiamiamolo ancora il signor Giulio, come una volta, perchè ci è caro oggi risentirlo vivo e familiare e dare a questa cerimonia un carattere di affettuosa intimità. Ben fece l'artista a rappresentarci il signor Giulio con il suo sorriso consapevole, con la sua quieta e salda e garbata autorità, perchè la sua presenza non deve qui diffondere il gelo della morte, ma essere, chiara, cordiale, accogliente; deve essere il benigno genius loci, affinché i giovani musicisti italiani che verranno qui dentro con i loro sogni ardenti, trovino, quasi sulla soglia, un invito a lavorare e a sperare.

Con questo spirito rinnoviamo oggi una consuetudine che ci fu grata; ci raccogliamo ancora una volta intorno al signor Giulio. Potesse egli raccontarci qui, pianamente, con quella sottile caustica bonarietà che gli era propria, la storia della sua bella e lunga vita, piena di opere, di lotte, di supremazie raggiunte, di iniziative e di pittoreschi episodi! Potesse descriverci con tocchi fini e sicuri gli uomini che egli conobbe e tra i quali visse, magnifica schiera di musicisti, da Rossini a Verdi, a Boito che fu tra i promotori di questa onoranza, e certo, ora, spirito raggliante, si complice di essa, e a Giacomo Puccini. Conosceremmo la storia intima, la storia laboriosa, la storia gloriosa di più che mezzo secolo di musica italiana; e potremmo renderci conto di quanto fece Giulio Ricordi per la fortuna di questa musica del nostro paese.

Battagliatore indomito ed ostinato. La sua volontà era svelta e acuminata; aveva la punta e il taglio della garbata ironia; volontà non

capricciosa, ma temperata dall'osservazione e dall'esperienza; fatta di convinzione, di rapido giudizio lungimirante; invellutata di quel sagace e saporito umorismo lombardo, che era la grazia della forza di Giulio Ricordi.

C'era voluto il travaglio di due generazioni perchè la Casa Ricordi raggiungesse tutta la sua potenza, e, insieme, creasse l'uomo singolarmente fatto per esercitarla. Noi che l'abbiamo conosciuto, sappiamo che egli fu veramente un capo; preparato al comando da un sentimento ereditario della dignità del suo ufficio, dalla limpidezza pronta dell'ingegno e da una virtù di attuazione realistica che in lui, ricca natura d'artista, significava, non egoismo utilitario, ma solida capacità costruttiva, in nome di finalità generose e insieme feconde. Aveva, inoltre, l'impassibilità nelle tempeste che è propria di chi sa bene governare la nave, e una fede sicura nella vittoria finale, per la quale opponeva alle difficoltà un'anima che non si lasciava scalfire e un viso calmo attento, gentilmente malizioso, dove, tra i baffi e la barba grigia, la bocca pareva chiusa sopra una parola definitiva; e intanto egli strizzava un po' gli occhi per far capire che vedeva lontano.

E la Casa crebbe intorno a lui, non per adattamenti improvvisi, ma secondo un disegno prestabilito; ed ebbe presto il carattere della sua signorilità; un'architettura morale, robusta, semplice, ordinata e armoniosa; e rappresentò ben più che i progressi e gli interessi di una Ditta editrice, ma fu, ed è, una superba affermazione d'italianità, una forza nostra, di propaganda, di diffusione e di conquista, nel mondo. E' impossibile pensare a tante vittorie della nostra musica senza che ci appaia davanti agli occhi e al pensiero colui che le volle; colui che tentò i varchi perchè tanta arte nostra potesse passare; questo vecchio che vediamo qui scolpito nel marmo, alto, diritto, fermo e squisito, che soleva portare sempre il capo risolutamente eretto, non in segno d'alterezza d'anima, ma per necessità e spontaneità di comando, e per ricordo dello sforzo tenace che aveva fatto la sua Casa, per ascendere da piccoli principi a una piena grandezza che egli rinsaldò ed accrebbe.

E l'editore che aveva con sé coraggiosa e fedele passione amata la musica dei suoi maestri, aveva anch'egli, nel cervello e nel cuore, una fresca agile vena di melodia; e delle ore della sua laboriosa giornata, alcune che dovevano essere date al riposo egli tolse al signor Giulio e concesse a Burgmeim. E Burgmeim cantò amori leggiadri, malinconie incipriate, allegrie eleganti; le serenate di Pierrot e le am-

bascerie e le battaglie per una celebre secchia. E pareva che il canoro Burgmeim volesse tener nascosto al severo signor Giulio che egli era un artista pieno di grazia e pieno di gusto. Il signor Giulio, invece, sapeva benissimo e doveva esser contento di Burgmeim; ma non era uomo da farlo capire. Come doveva esser contento di altre versalità del suo ingegno; chè, non solo musiche fiorite composte, ma anche novelle di buon sapore; novelle di guerra, visute prima da lui quando era un brillante e valoroso ufficiale della nostra indipendenza; e saggi di eccellente giornalismo anche ci lascia. Tutti aspetti lucenti e caratteristici di quella singolare personalità che egli ebbe, una delle più vive e originali e insieme sobrie ed equilibrate del suo tempo.

Personalità che non declinò mai. Egli giunse fino alla morte nella pienezza e nella fierezza delle sue energie. Fino all'ultimo egli fu una mente che dirige, un consiglio che illumina, un'attività che inizia e procede; fino all'ultimo ebbe il presentimento e l'amore dell'avvenire, egli che portava in sé le memorie di tanto superbo passato. E forse il passato e l'avvenire si confusero per lui quando il transito si approssimò, quando i suoi occhi mortali non distinsero più neppure la sua fida, la sua buona, la indimenticabile signora Giuditta, e i suoi figli adorati. Ma le grandi ombre intravvide che gli venivano incontro, splendidi di mistica luce; le grandi ombre dei suoi amici, dei suoi maestri, i morti immortali che erano, che sono, la gloria della sua casa. E presenti i giovani, i venturi, i nuovi figli, i nuovi assertori dell'imperituro genio italiano. E in nome di ciò che meravigliosamente fu, e meravigliosamente è, e sarà, egli chiuse gli occhi in pace, avendo compiuto tutto il suo faticoso ed utile dovere.

Per incarico del comitato, consegno ed affido ai Gerenti della Casa Ricordi questo monumento, perchè dove abitò lo spirito del signor Giulio, apparisca, serena e protettrice sempre, anche la sua nobile immagine.

Le parole di Simoni, parole di amico e di artista, commossero profondamente l'auditorio. La rievocazione della nobile figura del commemorato non avrebbe potuto essere più felice e più viva, e fu salutata da una lunga ovazione.

A Simoni rispose il Comm. Carlo Clau-setti, uno dei gerenti della Ditta. Ed ecco le sue parole:

A nome della Casa Ricordi che, in unione al mio collega Valcarengi, ho l'onore di rappresentare, ringrazio i promotori di questo de-

voto omaggio alla memoria di Giulio Ricordi. Purtroppo, nel volgere di un decennio, la schiera di questi amici fedeli si è di molto assottigliata; ed è sopra tutto amara la scomparsa di due di essi, che furono a Lui assai dilette: Arrigo Boito e Luigi Illica.

Ringrazio anche Renato Simoni che, avendo conosciuto molto da presso il nostro «Signor Giulio» del quale fu pure prezioso collaboratore, ha potuto oggi, con parola smagliante e commossa, presentarcene un ritratto così vero da farci rivivere in un istante tutte le memorie di Lui più antiche e più care.

Rivolgo poi un mesto e grato pensiero alla memoria dello scultore Secchi, il quale, dopo aver prodigato tutta la sua arte e il suo affetto per la riuscita di questo dono, che era anche una sua offerta sentimentale, è scomparso all'improvviso, senza poter assistere alla consacrazione della sua opera di bellezza e di amicizia.

Ascrivo infine ad un altro grande onore per noi gerenti di renderci interpreti del pensiero di tutti i familiari di Giulio Ricordi, e principalmente dei Suoi amati figliuoli, col porgere, insieme al nostro, il loro ringraziamento e il loro saluto. Per essi, la celebrazione odierna simboleggia l'altissimo valore dell'eredità morale che a loro pervenne dal genitore indimenticabile: un nome senza alcuna macchia, una reputazione senza alcuna ombra.

La Casa Ricordi accoglie questo dono con animo religioso, e lo custodirà come una cosa sacra. Sacra, perchè, sin quando essa esisterà, Giulio Ricordi ne sarà sempre considerato come il genio tutelare. Lo era in vita, lo è ancor oggi, e lo sarà domani. La Sua anima non ci ha mai lasciati. E' tuttora presente fra noi. L'organismo che Egli creò, a Sua immagine e somiglianza, serba intatta l'impronta originaria, vibra ancora del Suo sangue e dei Suoi nervi. Egli è pur sempre il nostro Capo e il nostro Maestro; i Suoi ideali e la Sua fede sono gli ideali nostri e la fede nostra.

Il Suo edificio fu piantato su fondamenta così salde che esso può affrontare sicuro qualunque evoluzione o trasformazione dovuta al progredire dei tempi. Con un intuito quasi profetico, Egli previde l'importanza e la difficoltà del cammino che alla Sua Casa restava ancora da percorrere. E però, durante tutta la Sua gerenza, un meraviglioso spirito di organizzazione e di preparazione alitò nella Ditta, animatore sagace dell'opera dei Suoi successori, dal figliuolo Tito a noi.

La vicenda di un uomo che con uguale fortuna avrebbe potuto dedicarsi alla carriera del

soldato o a quella dello scrittore, o del musicista, o del pittore, e a tutte ha rinunciato, ma di tutte le sue naturali tendenze si è giovato per il bene dell'azienda avita e dell'arte patria, non è certo comune negli annali dell'industria di qualunque paese. Un termine di confronto potrebbe trovarsi soltanto in una di quelle complesse e versatili figure che fiorirono nel glorioso cinquecento italiano.

Innanzi a tanto Uomo, noi successori Suoi dobbiamo confessare candidamente di sentirci a Lui molto inferiori. Né di tale inferiorità alcuno potrebbe farci colpa, giacchè la grandezza dell'Intelletto e la genialità dello spirito sono ricchezze che nessuno sforzo umano riesce ad accumulare.

Ma sarebbe, invece, colpa gravissima la nostra, se ci allontanassimo dalla traccia luminosa da Lui segnata, se come canoni fondamentali della nostra attività non considerassimo quei principi ideali ai quali sempre s'informò la nobile attività Sua e di cui furono capisaldi l'integrità del carattere, la rettitudine perfetta, la profonda fede di italianità.

Al termine di una giornata laboriosa, ciascuno di noi, sia uno dei capi dell'azienda, sia uno dei più modesti impiegati, dovrebbe soffermarsi innanzi a quest'ara venerabile, e, contemplando il sorriso bonario e arguto della «cara immagine paterna», dovrebbe segretamente interrogare se stesso. E se la voce della coscienza gli risponderà che la fatica da lui compiuta avrebbe meritata l'approvazione del «Signor Giulio», allora, sì, egli potrà tornarsene a casa, sereno e soddisfatto.

Così, per virtù di questo sacro dono, tutti potremo attingere a una fonte inesauribile di conforto e di incitamento, e a tutti parrà di aver riacquisito un sommo bene perduto.

Anche il fervido discorso del Comm. Clau-setti fu coronato da vivi applausi.

Ed ebbe termine così la simpatica e doverosa cerimonia di omaggio all'Uomo eminente che, per doti di intelligenza e di cuore, fu davvero una personalità rarissima nella storia dell'editoria musicale, uno di quegli uomini che soltanto materialmente possono scomparire, perchè, nel ricordo della loro opera illuminata e benefica, son destinati a vivere in eterno.

Una seconda cerimonia si svolse la mattina di domenica 11 corrente.

Questa ebbe un carattere di intimità ancora più stretta, giacchè, oltre ai promotori di essa, non presenziarono che i soli congiunti di Giulio Ricordi e la Gerenza della Ditta. Tutti gli ad-

detti di questa — operai e impiegati — si recarono in devoto pellegrinaggio a inghirlandare il monumento, il quale così rimase tutto avvolto in una gloria di fiori. Una nota di grande tenerezza fu data dall'intervento di alcuni vecchissimi operai, fra cui il calcografo Galli e l'incisore Colombo, i quali già da qualche anno si godono un meritato riposo.

Un giovane operaio — anch'esso a nome Galli — pronunciò un applauditissimo discorso riboccante di affetto per la memoria di Giulio Ricordi, da tutti gli operai ritenuto come un padre e un benefattore, accennando anche ai saldi legami che hanno sempre unito la Direzione e gli addetti alla Casa e concludendo con un caldo augurio ai continuatori dell'opera del compianto e venerato Uomo.

Il cav. Emanuele Ricordi, direttore delle Officine grafiche della Ditta, con semplici ed elevate parole, che riscossero il generale consenso, a nome di tutti i familiari e della Genza, ringraziò il signor Galli per l'affettuoso omaggio reso da lui e da tutti gli intervenuti alla memoria di suo Padre, rivolgendosi anche a un particolare saluto agli operai, che egli disse di considerare quali collaboratori ed amici.

M. d'O.

UN GIUDIZIO INTERESSANTE

Da una lettera che l'illustre musicologo francese André Pirro ha diretta al maestro Felice Boghen, in ringraziamento di una pubblicazione di questi su Pasquini, stralciamo un brano che contiene un giudizio su la musica italiana maggiormente lusinghiero ed apprezzabile, in quanto proviene da una personalità straniera veramente insigne:

C'est de chez vous qui vien toute musique, et il faut que vous répandiez les eaux du grand fleuve qui n'a cessé de couler, pendant des siècles, sur nos terres desséchées. Ici même on voit que François Couperin n'a pas oublié de boire à la source; je n'ai besoin de vous rappeler ses *Moissonneurs*. En somme, jusqu'à Bach les compositeurs non italiens n'ont de mérite que par la manière dont ils savent s'inspirer des oeuvres italiennes. Et Bach lui-même ne fait que les réfondre à sa façon: c'est dans votre drap qu'il taille son habit de géant.

Toute ma gratitude et la vive admiration qui vous est due.

Votre bien dévoué
ANDRÉ PIRRO.

La vita amorosa di Beethoven

Beethoven — scrive Romain Rolland — aveva qualche cosa di puritano nell'anima. Le conversazioni e i pensieri licenziosi gli facevano orrore. Sulla santità dell'amore manteneva idee intransigenti. Non perdonò mai a Mozart di aver profanato il proprio genio scrivendo un *Don Giovanni*. Il suo intimo amico Schindler assicura che traversò la vita con un pudore eccezionale, senza alcuna debolezza.

Ma, se Beethoven in amore fu tanto idealista, non per questo non amò molto. Egli venne, anzi, definito il *Don Giovanni* dell'anima... Wegeler afferma che aveva sempre una passione nel cuore, una passione spinta al parossismo, finché non sopraggiungeva il disinganno, seguito dalle sofferenze più amare. E in tali alternative di gioia e di angoscia bisogna cercare le fonti delle sue ispirazioni.

Quanto della sua vita amorosa è rimasta nelle lettere che sono giunte fino a noi? Poco, certamente, o perché le lettere più interessanti, non si sono trovate, o perché egli, scrivendo anche alle donne amate, non riusciva a sciogliersi da un certo naturale riserbo, e da una certa, direi quasi, timidezza. Ma in alcune delle lettere che conosciamo, l'impeto passionale, sia pur breve come un lampo, c'è, e nelle altre ci sono giudizi sull'arte e sugli artisti, o sulle non liete vicende della sua vita, che ne rendono assai attraente la lettura. Spigolando queste lettere, che qualche anno fa apparvero anche tradotte in italiano — e maluccio... — da G. Petrucci, noi ricostruiamo molti lati del carattere di Beethoven e delle vicende della sua esistenza.

L'uomo che doveva essere consacrato all'immortalità, l'autore di quelle mirabili sinfonie che sono tutto un poema di profondo dolore, cercò invano una donna cui poteva affidare il nome e la gloria. L'amore venale gli repugnava, l'adulterio gli faceva ribrezzo, e il solo matrimonio concepiva come onesta ed alta forma di affetto. Ma, sempre che trovava la sua anima gemella, doveva perderla o per una circostanza o per l'altra. E rimase celibe e dovette contentarsi di affidare a gente prezzolata l'anfiteatro della propria casa e le cure di cui, infermo, aveva bisogno, egli che odiava tutto ciò che ha come movente l'interesse! Eccoli, dunque, sempre in cerca di governanti e di serve, eccolo raccomandarsi alle amiche più fide perché vadano a sollevare la sua solitudine. E quando sente il bisogno di comunicare un attimo di gioia o di

confidare un'ora di dolore, non può che scrivere a queste amiche, perché nella sua casa, accanto a lui, non v'è nessuno che lo sappia intendere e confortare.

L'unica lettera di Beethoven in cui c'è veramente uno slancio di passione è quella diretta alla contessa Giulietta Guicciardi, da lui molto amata. Porta la data del 7 luglio ed è probabilmente del 1811. La contessa Guicciardi è la sola donna a cui Beethoven, anche dopo l'abbandono, si sia costantemente interessato, come attesta il discorso fra lui e Schindler, avvenuto venti anni dopo la separazione, e dallo Schindler stesso ricordato in un quaderno di memorie del 1823:

«Già nel letto si affollavano le idee verso la mia immortale amata; di quando in quando allegro; poi di nuovo triste. Aspettando dalla sorte se ci esaudisce, lo posso vivere o solo interamente per te o per nulla. Sì, ho deciso di vagare lontano, fino a che potrò volare fra le tue braccia e sentirmi presso di te interamente, nella patria mia; mandare l'anima mia circondata da te nel regno degli spiriti. Sì, purtroppo, deve essere così; tu ti darai pace, tanto più che conosci la mia fedeltà per te. Nessuna altra mai potrà possedere il mio cuore, mai, mai. Oh, Dio, perché dovere allontanare da sé ciò che si ama tanto? Eppure la mia vita è angosciata assai. Il tuo amore mi rende il più felice e il più infelice nello stesso tempo. Alla mia età, ora, abbisognerei di un poco di uniformità, di eguaglianza di vita. Può aversi questo con la nostra relazione? Angelo, ho saputo proprio ora che la posta parte ogni giorno e debbo, perciò, chiudere affinché tu riceva subito la lettera. Sta tranquilla. Solo guardando con calma la nostra esistenza, possiamo raggiungere il nostro scopo di vivere insieme. Sta tranquilla, amami oggi, ieri. Quale desiderio ardente di rivedere te, te, te, mia vita, mio tutto. Addio. Oh, continua ad amarmi, non disconoscere mai il fedelissimo cuore del tuo amato L.

Eternamente tuo, eternamente mia, eternamente l'uno dell'altra».

Le altre lettere più notevoli non hanno neppure una di queste parole tenere e ardenti. Esse trattano di tutto fuorché di amore e sovente terminano scherzosamente con un saluto, dirò così, cantato in una nota musicale. A Teresa Malfatti, nel 1807, scriveva a lungo, manifestando, fra l'altro, la sua grande predilezione per la campagna:

«Com'è felice di potere andare così presto in campagna. Solamente il giorno 8 potrò

gustare questa felicità. Ne godo come un fanciullo: sono assai lieto allorché posso errare fra le siepi, nelle foreste, fra gli alberi, le erbe, le rocce. Nessun uomo potrebbe amare la campagna quanto me. Se le foreste, gli alberi, le rocce rendessero solamente l'eco di quanto l'uomo desidera!».

A Bettina d'Arnim parla dell'affinità fra il poeta e il musicista:

«Un musicista è pure poeta; egli può, mediante un paio d'occhi, sentirsi anche trasportato improvvisamente in un mondo bello, dove i più grandi spiriti si divertono con lui e gli danno compiti difficilissimi. Che cosa non mi venne nell'animo quando ti conobbi sulla piccola specola, durante la pioggia di maggio che fu molto feconda anche per me? I più bei temi si trasfusero, allora, dai tuoi occhi nel mio cuore, dai tuoi occhi che dovranno ancora rapire il mondo quando Beethoven non dirigerà più!».

Ma, prima di segnare questa frase malinconica, egli aveva avuto, scrivendo alla sua amica, un impeto di orgoglio. Le raccontava di essersi indignato nel vedere un uomo come Goethe togliersi il cappello innanzi a Principi imperiali che dovevano essere considerati assai meno sovrani di lui.

«Carissima, buona Bettina,

«Re e Principi possono creare professori ed appendere cavalierati, e titoli, e nastri di ordini, ma non possono fare grandi uomini, spiriti che emergono dalla ciurmaglia del mondo. Se, dunque, due uomini come Goethe ed io si trovano insieme, questi grandi signori debbono riflettere che cosa presso di noi può valere come grande.

«Ieri, tornando a casa, incontrammo l'intera famiglia imperiale. La vedemmo venire da lontano e Goethe si tolse dal mio fianco per mettersi da parte. Per quanto dicessi, non potei portarlo un passo più innanzi. Calcai il mio cappello sul capo, abbottonai il mio soprabito, e andai, con le braccia abbandonate, verso il folto gruppo. Principi e cortigiani adulatori hanno fatto ala; il Duca Rodolfo si è levato il cappello, la signora Imperatrice mi ha salutato per prima. Essi mi conoscono. Con mio vero divertimento guardai il corteo sfilare davanti a Goethe. Egli stava a capo scoperto, tutto inchinato da un lato. Gli diedi, dopo, una lavata di capo, non lo perdonai e gli gettai in faccia tutto il suo torto».

Beethoven aveva per Goethe altissima stima. In una lettera precedente, in data 10 febbraio 1811, e diretta sempre alla stessa, egli dice:

« Se Ella scrive di me a Goethe, cerchi tutte le parole che gli esprimano la mia totale venerazione. Io stesso sto per scrivergli per Egmont che ho rivestito di musica, per amore alla sua poesia, che mi rende felice. Ma chi può ringraziare abbastanza un gran poeta? ».

Ed ecco molte lettere in cui Beethoven si occupa delle cose più umili: ora domanda dove sono le sue coperte, ora chiede stracci e luccio per scarpe. Questa, assai significativa, del 1817, è diretta alla signora Annetta Streicher, la sua amica più fedele.

« Perdoni. Mancano forbici, coltelli, ecc. Credo che gli stracci siano troppo cattivi e che convenga comprare una tela. I fazzoletti da collo hanno sempre bisogno di accomodate. Di ciò a voce, come pure a voce di me, per pudore. Di nuovo, in fretta, Suo amico ».

Ma le lettere più tristi sono quelle in cui Beethoven parla della sua malferma salute e della tremenda sua solitudine.

« Ogni giorno — scrive alla contessa M. von Erdody — spero che finisca questo stato di malessere. Benchè stia alquanto meglio, pure rimarrò ancora sofferente fino alla totale guarigione. Può immaginare quanto tutto questo agisca su me! Lo stato del mio udito è peggiorato e sono incapace di curarmi. Che ancora? I miei pensieri sono aumentati a causa del figlio di mio fratello. Qui non ho neppure un'abitazione come si deve. Così mi rivolgo ora a questo ora a quello, e sono lasciato in preda di uomini miserabili. Ho pensato mille volte a Lei, cara e stimata amica, ed anche ora vi penso. Ma la pietà per me stesso mi abbatte ».

E, ad Anna Streicher, commissionandole un

pianoforte accomodato pel suo udito, sempre più debole, confida:

« Finchè sarò ammalato, vorrei essere in altri rapporti con altre persone. Per quanto lo ami la solitudine, pure essa ora mi addolora di più, essendo appena possibile, con tutte le medicine e i bagni, tenermi occupato come prima. A ciò si aggiunge la dolorosa prospettiva che forse non migliorerò mai, sicchè dubito del mio medico attuale. Egli dichiara che sono affetto da polmonite. Per quel che riguarda una direttrice di casa, ci voglio pensare bene. Se potessi essere convinto, con questa corruzione morale dello Stato Austriaco, di avere una persona onesta, sarebbe fatto facilmente. Ma... ma! Ora, una grande preghiera a Streicher: gli dica, a nome m'o, di avere la bontà di accomodare uno dei suoi pianoforti al mio udito indebolito, più forte che sia possibile. Non lo voglio assolutamente gratis: sono disposto a pagargli per sei mesi anticipatamente, quello che gli altri gli danno per un pianoforte comune. Forse Ella sa che io, benchè non ne abbia mai avuti, fin dal 1809 ho preferiti i pianoforti dello Streicher. Solo lui sarebbe in grado di mandarmi quello che mi abbisogna. Ma mi è molto difficile importunare gli altri, essendo abituato a fare io qualche cosa per gli altri, piuttosto che far fare agli altri qualche cosa per me ».

E, purtroppo, egli dovette rassegnarsi, spesso, che altri facessero qualche cosa per lui. Ebbe tutti gli inconvenienti della vita del celibe, senza goderne quasi alcun vantaggio. E si chiamava Beethoven!

ARTURO LANCELOTTI.

IL SECONDO REFERENDUM "DI MUSICA D'OGGI,"

I.

Qual'è l'opera di Verdi che vi piace di più e perchè?

II.

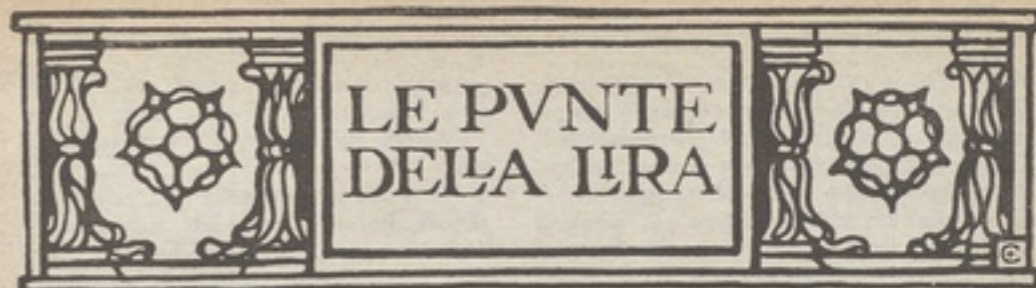
Qual'è l'opera di Puccini che meglio apprezzate, e per quali ragioni?

Le risposte, concise, pienamente rispondenti alle singole domande, senza inutili disquisizioni e chiaramente redatte, dovranno pervenire a MUSICA D'OGGI - Sezione Referendum - MILANO, via Berchet 2, non oltre il 5 luglio p. v. debitamente firmate col nome e cognome di chi le invia.

Ciascun lettore può rispondere ad una o ad entrambe le domande formanti oggetto del referendum stesso.

Verranno pubblicate, in uno dei prossimi fascicoli di MUSICA D'OGGI, le risposte che, a giudizio insindacabile della Direzione, saranno stimate più meritevoli di essere segnalate e con esplicita riserva di riassumere in forma più breve, ma fedele e precisa, le risposte troppo diffuse.

A ciascuna di esse seguirà il nome del rispettivo autore e della città di sua residenza.



Un appalto

Ho letto un appalto, cosa che mi accade di rado; ma devo confessare d'essermi abbastanza divertito, cosa che non mi succede mai, quando leggo, per caso, un romanzo moderno di un vecchio autore, od ascolto una vecchia commedia di qualche autore moderno... Quante cose s'imparano dalle prose, fredde, cifrate e senza voli della gente d'affari. L'appalto che il Municipio di Napoli è compilato per la concessione del Teatro San Carlo, è un capolavoro. Intanto la futura impresa dovrà obbligarsi a dare nei primi cinque anni della gestione « un'opera di musica moderna estera, che dovrà essere portata a due opere durante gli altri cinque anni di gestione ». Di più. Accanto a questi ignoti capolavori esteri, l'impresa dovrà dare « un'opera di Wagner, possibilmente sempre diversa da un anno all'altro, con l'obbligo specifico di completare nei primi quattro anni, l'Anello del Nibelungo, e cioè Oro del Reno, Walkiria, Sigfrid e Crepuscolo degli Dei ». Di più ancora: accanto a questi non ignoti capolavori e al capolavoro sconosciuto di cui sopra, l'impresa dovrà dare anche un'opera « mai rappresentata in Napoli, ma che sia stata scritta da un autore rinomato, ovvero che abbia ottenuto un notevole successo in altro teatro italiano o straniero ». E' facile arguire che anche quest'opera dovrà essere straniera, visto e considerato che gli autori italiani rinomati si contano sulle dita e che i loro successi — anche notevoli — vengono ridotti a miseri insuccessi da una critica spietata ed amara con malignità.

A questi lavori, l'impresa dovrà aggiungere, tre opere di repertorio italiano (leggere Verdi, Bellini, Mascagni, Puccini ecc.) e — finalmente! — un'opera di maestro italiano mai rappresentata « da scegliersi conforme l'indicazione dei direttori del Conservatorio di Napoli o di Santa Cecilia ». Conclusione, per essere più precisi. Nell'italianissimo teatro del San Carlo,

contro tre opere straniere di cui due, possibilmente, nuove, si metteranno in scena tre vecchie opere italiane di repertorio ed un'opera nuova « su indicazione dei direttori del Conservatorio di Napoli o di Roma ».

Tributo un voto di plauso al Municipio di Napoli e... veniamo ai concerti.

Chiusa la stagione lirica, l'impresa del San Carlo dovrà dare una serie di concerti. « I relativi programmi — specifica l'appalto — dovranno comprendere musica sinfonica di tutti i paesi con speciale preferenza alla musica italiana ». Meno male! è detto io. Tardi, ma a tempo. Vediamo come viene lusingata o indicata questa speciale preferenza. Eccola: « In particolare si dovranno eseguire tutte le sinfonie di Beethoven e la Ouverture Eleonora N. 3 ». Gran colpo di genio! Gran preferenza speciale! C'è della salute che cresce, a Napoli... Dieci opere di Wagner, tutte le sinfonie di Beethoven, più il codicillo di Eleonora N. 3, più quindici opere straniere... ma io farei testamento, prima di affrontare tanta preferenza alla musica italiana!

Passiamo ad altro.

« Per lo meno 40 giorni dall'inizio della stagione — dice l'appalto — l'impresa dovrà presentare all'Assessore dei Teatri od a chi ne fa le veci: A) l'elenco degli spettacoli con ogni particolarità; B) copia dei contratti intercedenti col direttore o i direttori d'orchestra e coi principali artisti di canto, C) l'elenco nominativo di tutte le altre scritture, ecc. ecc ».

Benissimo. Che cosa fa l'Assessore dei teatri in tale frangente? Una roba da nulla. « L'Assessore dei teatri — spiega l'appalto — non oltre il decimo giorno dal ricevimento dei detti elenchi, convoca la Commissione che deve dare il suo parere sull'approvazione totale o parziale del programma, e sulle modifiche che credesse opportune ».

Benissimo. E allora? Oh! una cosa da ri-

dere! « La Giunta Municipale — continua imperterrito l'appalto — tenuto presente il parere della Commissione, procederà, almeno quindici giorni prima dell'inizio della stagione, all'approvazione totale o parziale del programma, e alle indicazioni delle modifiche che reputerà opportune, senza che sia ammesso alcun reclamo avverso alla sua decisione ».

Così che — continuo io — quindici giorni prima dell'apertura del teatro, con contratti firmati e validati fra impresa ed artisti, la Giunta Municipale potrà protestare uno spettacolo, sostituire un artista, modificare un programma senza che « nessun reclamo avverso a tale decisione, possa essere inoltrato ».

Non si può negare che a Napoli ci sia del genio... fra gli Assessori!... E non si può negare — anche — che s'imparano veramente parecchie coserelle, spulciando la prosa fredda e cifrata dei così detti uomini d'affari!...

Un capolavoro

Io non credo alla leggenda dei geni incompresi, costretti a languire nella classica soffitta, od a morire nei lettucci d'un ospedale, incompiuti perfino dai medici curanti. No. Il genio, quando c'è, balza da solo alla luce divina della vita, come balza dal nido, gittando un trillo perfetto, l'asignuolo che fino allora non aveva mai nè volato nè cantato. Basta averle quelle ali gajette! Ne volete una prova?... Vi offro la prova.

Apprendo, giorni sono, il Giornale di Mantova fra il sonnecchiare di una polemichetta provinciale e il piagnucolo degli avvisi reclame, ho sentito tintinnare una gocciola d'oro. Ho spalancato quegli occhi di bimbo che possiedo soltanto io, perchè son nato ch'ero piccino piccino e li avevo di già. Meraviglia!... Proprio la gocciola d'oro del divino genio italico!... Piccola ma deliziosa. Una lettera. La lettera di un impresario teatrale. Già. Non bisogna meravigliare se il genio, nelle sue misteriose follie, abbandona da tempo quel piccolo manicomio ch'è il cervello dei musicisti, per rifugiarsi nel capace magazzino, ch'è il cervello di un impresario. Il dito di Dio e gli impresarii non si discutono; si accettano. Tanto più che l'impresario in parola, non ammette discussioni, ma ordina come il genio di razza, e scrive al direttore del Giornale questo

capolavoro autentico che riporto col dovuto rispetto e la più profonda ammirazione:

« Egregio sig. Direttore del Giornale di Mantova,

« Il di Lei critico teatrale non essendo più persona gradita al sottoscritto, pregola volere disporre perchè da oggi in avanti il di lei pregiato giornale sia nel mio teatro rappresentato da altra persona.

« Non mancano certamente a Mantova persone colte ed intellettuali che saranno ben liete di prestare l'opera loro al di Lei stimato quotidiano, nel modo più sereno ed obiettivo riguardo alla critica del teatro, ed il giornale ed i lettori ne troveranno enorme vantaggio poichè non pagandosi più un giornale cinque centesimi ma venti, va da sè che si ha diritto di leggere la critica o la cronaca di uno spettacolo, fatta bene; come gli spettatori di un teatro hanno dritto — pagando di più — ad essere serviti meglio.

« Coi migliori saluti sono dev.mo. - Firmato... ».

Napoleone?... Cadorna?... Hindenburg?... Bagattelle, come geni; caporali, come duci. Perchè, amici miei, perchè voi potrete discutere tutta la lettera, che passerà alla storia come il capolavoro più perfetto del genio impresario latino, ma non potrete negare la profondità terribile e la logica spaventosa... che va da sè dei venti centesimi. Se con cinque centesimi — oh! divinazione del genio! — si poteva accettare un critico modesto, appena appena capace di... andare da sè, con venti centesimi, perdio, si ha il diritto di avere per lo meno Dante Alighieri. Tre soldi in più?... Pensateci!... Tre soldi in più?... Vale forse tre soldi — per un impresario — Dante Alighieri?... Io non sono un genio, ma lo nego assolutamente.

Ah! benedetto, laudato sia, per sempre, l'impresario del teatro di Mantova. Egli è grande, più di quattro soldi.

PUCK.

GIULIO BAS
MILANO - Via G. Modena, 1 - MILANO
CORSI DI COMPOSIZIONE MODERNA
E NELLA TONALITÀ ANTICA
ANCHE PER CORRISPONDENZA



Una rivelazione su Beethoven

La stampa musicale britannica si occupava d. recente dell'edizione inglese della Biografia di Beethoven di Alexander Wheelock Thayer, apparsa in edizione Novello a Londra, come d'un avvenimento negli studi storici. E. Newman scriveva nel *Sunday Times* dell'8 gennaio un articolo su « Beethoven unadorned (Beethoven disadorno) » e un altro nel *Musical Times*, pure di gennaio, « The truth about Beethoven (La verità su Beethoven) ». Il 4 marzo C. H. Glover trattava lo stesso argomento nel *Daily Telegraph*, sotto il titolo « A Legend destroyed ».

Mr. Alexander Wheelock Thayer era americano, nato nel 1817, e console degli Stati Uniti a Trieste. « Scopo della sua vita era di essere il biografo di Beethoven, e, per fortuna della posterità, si mise a tale opera mentre vivevano parecchi conoscenti personali del grande Maestro, che potevano dargli notizie di prima mano. Il lavoro di Thayer venne pubblicato, volume per volume, in traduzione tedesca dal Dr. Hermann Deiters dal 1866 in poi, ma solo tre volumi apparvero prima della morte dell'autore (1897); altri due vennero compilati sui materiali del Thayer dal Dr. Deiters, ed alla morte di questo rivisti e ristampati dal Dr. Hugo Riemann nel 1908 ».

L'importanza dell'attuale edizione, fatta da Mr. H. E. Krehbiel di Nuova York, sotto gli auspici dell'Associazione beethoveniana di quella città, sta in ciò: Mr. Thayer s'era proposto il preciso compito di fare una biografia vera e propria, che restituisse quanto è possibile la figura dell'uomo Beethoven nella sua vita vissuta, rinunciando all'indagine ed alla critica sull'opera sua di musicista. Tutta la immensa e minuziosa raccolta di materiali documentari e di testimonianze era rivolta a questo scopo. Invece nei due volumi apparsi dopo la morte di Thayer, gli studiosi tedeschi avevano fatta larga parte alla critica musicale su Beethoven, usando, pare, qua e là, i ma-

teriali del Thayer in senso diverso da quello presunto nel loro raccogliitore. Ora nell'attuale edizione inglese, « Mr. Krehbiel (che conobbe Mr. Thayer) riaccomoda, amplifica, dove occorre, la parte di Thayer (sulla base dei documenti forniti dagli eredi) e presenta il libro che certo Mr. Thayer stesso avrebbe dato, dominando l'enorme materiale e traendone un'opera organica ed unita ».

Da tale opera la figura di Beethoven risulta tutt'altra di quella tradizionale sulla quale influirono largamente, prima di tutto la grandezza artistica del Maestro, poi le molte testimonianze inesatte, sia in buona fede, e sia per qualche scopo personale.

Beethoven appare di solito come « una tragica figura a cui nessuno sa negare simpatia, che si aggira in un mondo che non può comprenderlo e si dibatte contro la più grave malattia che possa affliggere un musicista; una specie di Thor intellettuale, di formidabile grandezza, dimorante fra le tenebre e la nebbia, che fa la sua musica misteriosamente, per rivelazione di cose ineffabili ».

Il Beethoven che Thayer ci mostra è tutt'altro: un uomo capriccioso, irascibile, attaccabrighe, arrogante, non molto intelligente all'infuori della sua musica, non molto scrupoloso in cose di denaro, amante dell'adulazione, che s'immischia negli affari altrui credendosi moralmente superiore agli altri, che spesso si pente quando vede d'esser stato ingiusto, ma senza l'intelligenza, nè il dominio di sè, necessari ad impedire d'essere altrettanto ingiusto e rude alla prossima occasione, ed un incorreggibile donnaiolo. Sulla mediocrità della sua intelligenza extra-musicale non vi può essere dubbio: pare egli non abbia mai detto o scritto una sola osservazione sulla vita dell'arte o delle lettere, che non fosse il più vecchio luogo comune. Era così stupido, che un amico burlesco, avendogli raccontato come l'ultima invenzione fosse una lanterna per ciechi, egli non s'accorse dello scherzo, ripeté la storia da per tutto in perfetta serietà.

e divenne furente quando seppe d'essere stato canzonato.

« Negli ultimi tempi Beethoven stentava a fare la più semplice addizione. Uno dei quadri più patetici di lui è quello del nipote che tenta d'insegnargli, sul letto di morte, i rudimenti della moltiplicazione.

« Era puramente e semplicemente un magnifico strumento musicale.

« Questi volumi correggeranno parecchi errori, specialmente quello, tanto persistente, che fa credere che il Maestro non fosse giustamente considerato come compositore durante la vita, e fatto segno a critiche ignoranti.

« Uno sguardo al libro di Thayer basta a provare quanto sia falsa tale leggenda » mentre, colle inevitabili divergenze d'apprezzamento, « niente è stabilito così sicuramente nella storia della musica, come il fatto che, fino dall'adolescenza, Beethoven fu generalmente riconosciuto grande compositore, il vero successore di Haydn e di Mozart », di cui editori e concertisti si disputavano i lavori, e la vendita delle opere fu sempre superiore a quella d'ogni altro maestro.

« Dagli editori, Beethoven, in una lettera del 1801, dice d'aver quasi più commissioni di quante possa soddisfare, e che in tali trattative egli domanda ed essi pagano ».

Riguardo alla correttezza di questi rapporti, Mr. Krehbiel dice che il Maestro « non fu mai più forte nelle sue proteste di moralità negli affari, di quando stava promettendo la *Missa Solemnis* a quattro e più editori ad un tempo, senza darla poi a nessuno di loro; non fu mai d'apparenza più franca di quando stava facendo ignobile uso d'uno ch'egli stesso descrive come uno dei suoi migliori amici, e che proprio per invocarne fiducia adoperava, quale intermediario fra lui ed un altro amico a cui era legato da rapporti di interessi e da fraternità fino dall'infanzia ».

Per dare un'idea del valore storico del libro di Thayer, sia nel rettificare notizie errate, sia nel vagliare l'esattezza delle loro fonti, E. Newman riferisce nel *Musical Times* quanto riguarda l'ultima malattia del Maestro.

Le informazioni, che diremo tradizionali, sulla trascuranza di Carlo Holz nel chiamare il medico, che sarebbe intervenuto solo 14 giorni dopo che Beethoven era malato, provengono dallo Schindler, il quale dice d'averle avute direttamente dallo stesso medico, il dottor Wawruch. Invece lo stesso dottore scriveva in uno dei libretti di conversazione: *Non fui chiamato che il terzo giorno*; e le repliche dello Holz, negli stessi libretti confer-

mano pienamente il fatto. Beethoven era arrivato a Vienna il 2 dicembre e Wawruch lo visitava il 5. Invece dai libretti riesce evidente che fu « lo Schindler a non veder Beethoven fino ad un certo tempo dopo quella data ».

La sua testimonianza su tale argomento perde dunque valore di autenticità, ed offre una riconferma della sua gelosia per lo Holz, che aveva sostituito nella confidenza del Maestro lo Schindler; il quale *distresse parecchi dei 400 libretti di conversazione beethoveniana*.

Come ognuno vede, si tratta d'un'opera che capovolge tutta la tradizione biografica sorta da un secolo attorno alla figura del grande Maestro, e pare fondata su tale copia di documenti, da colpire e far riflettere a fondo.

Un musicista spontaneo autodidatta

La stampa musicale italiana ed argentina si va occupando d'un notevole caso, d'arte spontanea, cioè di un artista che, senza nessuna preparazione di studi, compone come gli usignuoli cantano, e rivela un'arte tutta personale e vivissima.

« Mi è avvenuto di incontrarmi nella vita con uno di questi esseri privilegiati della natura, che — sino dai primi nostri colloqui — mi ha lasciato una impressione profonda nell'animo. In una quieta villa presso il mare ligure, vive, come un romito nella contemplazione della bellezza, Alfredo Berisso: una energica figura, che, nel pieno della virilità, sembra aver preso dagli anni nuovo ardore e nuova forza, e che subito nel gesto e nell'atteggiamento dell'aiutante e decisa persona rivela una fervida mente, una volontà possente. In quell'eremo attraente, lontano dalle contorsioni degli uomini e dalle insaziabili brame di guadagno che deturpano l'arte, egli è come un mago nella sua misteriosa fucina. Nel passato aveva solo coltivato — come espressione della sua anima — la pittura; e i suoi quadri — eseguiti con tecnica e intenzioni coloristiche e di movimento tutte personali — figureranno presto in importanti mostre individuali; ma un giorno egli sentì che quest'arte del colore e della linea non bastava a scoprire e rivelare tutti i misteri del suo spirito, e la musica gli turbò come torrente ribelle nell'anima, cercando il suo corso, avidamente. Ma come fare per esprimere questo nuovo indomabile sentimento? Come riprodurre praticamente quell'onda di suoni che si addensava nella sua mente? — si domanda Arrigo Pedrollo in *Musica* — Il

Berisso non conosceva neanche i primi rudimenti tecnici della musica! E qui appunto nasce il fenomeno ».

Ed ecco quanto ne dice F. Balilla Pratella ne *La Rassegna de l'Arte e del Lavoro*: « Un giorno portano in casa Berisso una *Orchestrella*, un mirabile strumento americano che può esprimere oltre 700 voci. Benissimo! ma non funziona.

« — Non posso capire di che si tratti, — dice lo specialissimo rappresentante della casa fornitrice — bisognerebbe rimandarlo alla fabbrica.

« Gli darò un'occhiata — risponde Berisso. « Studia il mastodontico strumento, lo smonta, lo *sviscera*. Occorrono vari mesi; ma quando il rappresentante della ditta ripassa rimane stupefatto. L'*Orchestrella* non solo obbediva docile alla manovra dell'esecutore, ma s'era arricchita di voci, di registri, di sordine, di tremuli, che prima non esistevano e persino d'un motorino elettrico.

« Accanto al pittore ed al meccanico rinasce il musicista.

« Il pittore ha ripudiato e superato eroicamente e genialmente il suo primo *realismo* ed ora nelle sue pitture trionfano il disegno ed il colore rinnovati e si rivelano l'anima ed il mistero dell'essere. Chi ha visitato il suo studio a Genova — fra gli ultimi Leonardo Bistolfi — è rimasto profondamente commosso ed impressionato.

« Consolazione e respiro alle fatiche del ricercatore di sinfonie cromatiche sono l'*Orchestrella* e la *Pianola*.

« Sopra questi strumenti automatici il musicista ha cominciato a risvegliarsi ed a ritrovarsi.

« Mediante rulli disegnati e fabbricati da sé per strumenti da lui stesso perfezionati, l'artista ripassa tutte le musiche dei più grandi maestri italiani e stranieri, antichi e moderni, studiando ed analizzando spiriti e forme. Si è fatta una cultura ed un'esperienza musicali grandissime e ricchissime e non ha mai neppure saputo porre le mani sopra un pianoforte e, dopo le nozioni elementari di musica impartitegli dall'antico suonatore di flauto, non ha più ricevuto o ricercato ammaestramento musicale di sorta.

« Siamo arrivati al 1916 — or sono quasi sei anni, si tenga presente, quarantatreesimo anno dell'età del nostro — uno dei rari privilegiati amici e frequentatori di casa Berisso dice all'artista: — Perché non prova a scrivere qualche cosa? Ed insiste ripetutamente nel consiglio

« Una sera il Berisso fa sentire agli amici un pezzo per piano, violino e violoncello, intitolato « Ricordi » e composto da un giovane autore francese. Il pezzo piace molto. In seguito piace anche di più un secondo pezzo dello stesso autore francese, « Notturmo ». Ma l'autore francese è il Berisso stesso; il trucco innocente è presto scoperto e soprattutto serve a dare all'artista la coscienza di poter egli comporre passabilmente.

« Dalla data di tale avvenimento le composizioni musicali balzano fuori dalla fantasia dall'autodidatta con frequenza sorprendente e sempre più intensa ».

« E ora che il prodigio si è compiuto — conclude A. Pedrollo — e che i poemi sinfonici del Berisso sono e saranno eseguiti in molte città d'Italia, non mi sembra più strano.

« Il fenomeno mi appare anzi normalissimo. La natura deve trovare il suo specchio nelle anime semplici forti e sincere.

« E tale è l'anima del Berisso: una delle figure più tipiche di artista che si possa immaginare. Dal suo glaucò occhio quasi di fanciullo scavato serenamente nella faccia energica e irrequieta, sembra si sprigiona un mondo: il mondo delle sue fantasie, che si ispira e si nutre a tutte le forze della natura.

« E senza errare. Poiché — come il divino Leonardo ammoniva ai suoi discepoli — « non mai devesi bere al vaso quando si scopre la fonte »: e la fonte unica è la natura, maestra infallibile di tutte le arti e fiamma inesauribile dell'anima umana ».

COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE A DUE MANI

A. BERISSO

IMPRESSIONI (1ª serie).

117899.	I. Solitudine nel Crepuscolo.	L. 4,-
117900.	II. Stalatti	4,-
117901.	III. Riflessi nell'acqua	4,-
117902.	IV. Pioggia	5,-

IMPRESSIONI (2ª serie).

118087.	I. Pirotecnica sul mare	L. 8,-
118088.	II. Iberica	8,-
118089.	III. Libellule	5,-
118090.	IV. Il gatto ed il topo	5,-

EDIZIONI CINQUE PEZZI:

118091.	I. Psiche femminile	L. 5,-
118092.	II. Invocazione	5,-
118093.	III. Notte stellata	7,-
118094.	IV. Serenata a Ziri ed a Ziri	4,-
118095.	V. Il Pescatore solitario	5,-

(Nei prezzi è compreso l'acconto).

EDIZIONI RICORDI

La musica dell'antico Egitto

Alla *Musical Association* di Londra Mr. Jeffrey Pulver teneva qualche tempo fa una lettura su « La musica dell'antico Egitto », di cui *Musical Opinion* rendeva conto poco dopo.

« Fino da 4000 anni avanti Cristo si hanno tracce d'un'attività musicale, che dev'essere stata preceduta da un lungo periodo di sviluppo. Le prove sono fornite dall'abitudine degli egiziani di rappresentare con pitture tutto quanto facevano. Esistono immagini di quasi ogni specie d'istrumenti a pizzico, a corda (non suonati coll'arco), e di molti a percossa. Son rare le necropoli dove non si trovi qualche scena musicale, mentre molti esemplari di strumenti vennero rinvenuti nelle tombe.

« Ogni classe di persone, dal re in giù, pare amasse la musica. Nel palazzo del Faraone c'erano orchestre, e non era considerato umiliante per gli stessi nobili il parteciparvi, mentre esisteva un *sovrintendente ai canti*, di grado assai elevato.

« Nel grande periodo della cultura egiziana, che va dalla quarta dinastia alla sesta, si trovano molte prove d'eccellenza musicale. Memfi era celebre perchè aveva la migliore scuola di cantatrici, e, nelle tombe locali, gli strumenti che si trovano rappresentati sono sempre raffinati. Finora non si sono rinvenute tracce di notazioni, ma è quasi certo che la Grecia trasse dall'Egitto il suo sistema musicale a tetracordi.

« Nulla si sa intorno all'armonia, ma un sistema doveva pur esistere, se no non si capirebbe come tanti flauti suonassero assieme. Inoltre strumenti a flauto ed a corda suonavano spesso uniti, quindi c'era un sistema d'accordatura. E' dunque verosimile che fossero noti i principi dell'armonia.

« Si può cercare la scala degli Egiziani in quella dei Greci. Secondo Ateneo questi appresero molte cose da profughi egiziani. Dionoro dice che poeti e musicisti greci andavano in Egitto, a perfezionarsi, mentre più tardi grandi colonie elleniche si stabilirono in Egitto, ed i suoi membri andavano e venivano di continuo dalla patria. Andremo lontani dal vero supponendo che la scala fondata sul tetracordo usuale (1) ebbe origine sulle sponde del Nilo? Ogni nazione che venne in contatto coll'Egitto a' suoi giorni gloriosi, usò ed usa tuttavia questo sistema. Il flauto di Lady Ma-

(1) In che senso si adopera qui la parola usuale? Il tetracordo dorico *mi fa sol la*, base della musica greca, si può dire usuale ai nostri giorni solo con molte riserve.

ket, scoperto nel 1890 da Flinders Petrie, dà il tetracordo *mi bem. fa sol la bem.* (2).

Dopo notizie particolari sui vari strumenti, Mr. Pulver concluse dicendo « che l'antico Egitto ebbe un'alta cultura musicale, che la musica vi era usata come oggi in ogni occasione, e che quel popolo era tanto intellettuale, da non aver adoperato la musica così a lungo senza svilupparne un metodo od un sistema. Tutto fa credere che l'attuale arte musicale europea abbia avuto le sue origini nel paese dei Faraoni cinque o sei mila anni or sono ».

(2) E' il tetracordo da cui scaturisce il modo Maggiore, e non già quello dorico: *mi fa sol la*, base della musica ellenica! Questo fanno pare rechi dunque testimonianza a favore dell'origine antichissima del modo Maggiore, che si trovò essere fondamento di melodie scritte negli amuleti magici, appunto egiziani (V. Combarieu). E poiché proprio quel tetracordo, e tutto il modo Maggiore che ne deriva, erano ignoti ai greci, è da chiedersi se l'origine egiziana della tonalità odierna non sia distinta (se non contrastante) rispetto all'origine delle tonalità elleniche. (G. B.).

LE DONNE COMPOSITRICI

Secondo una recente statistica di lavori musicali eseguiti, figurano circa 200 compositrici, con quasi 350 opere. L'Inghilterra, il paese delle autresse, sta in testa con 62 compositrici ed 80 lavori; segue la Francia con quasi altrettante autrici (60) e 56 opere soltanto. L'Italia ne conta appena la metà, ma con 54 lavori; la Germania poi, così musicale, non ne ha che 27 con 47 composizioni.

Fra tutte le autrici si cita in modo speciale l'inglese Ethel Smyth, di cui Hermann Levy avrebbe detto ch'era « la mente più musicale » dopo Wagner. Così *Comœdia*.

(Ethel Mary Smyth è nata a Londra nel 1858, vive tuttora a Woking, ed ha un notevole numero di composizioni sinfoniche, corali, melodrammi, ecc.).

Abbiamo ancora disponibile qualche annata arretrata di *MUSICA D'OGGI* che possiamo cedere alle seguenti condizioni:

Anno 1919 . . .	L. 5,—
„ 1920 . . .	„ 10,—
„ 1921 . . .	„ 10,—

(per l'estero prezzo in franchi)

ITALIA

Il Pianoforte. - Torino, maggio 1922.

E. J. DENT. - *La poesia della fuga.*

Per l'A. « di tutti gli artifici musicali, quello della Fuga è il principio che conduce più direttamente verso la libertà e la verità ». Egli distingue due concezioni della Fuga: quella accademica e quella romantica, e mostra come la concezione prima (d'origine italiana) si presti al comico da un lato (come in *Falstaff*) ed al religioso da un altro lato, e come la seconda concezione si sia trasmessa, attraverso ad Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, fino a Ravel. (Curioso che non accenni neppure a Reger).

F. VATELLI. - *Un'edizione di Josquin.*

L'A. illustra il primo fascicolo dell'edizione delle opere di Josquin des Prez, che il Dr. A. Smijers ha incominciato a pubblicare per conto della Società Olandese di Storia della Musica; e torna a ripetere quello che disse ormai più volte in articoli ed in ritrovi musicali: quant'è mortificante per noi, che abbiamo un meraviglioso passato, vedere che altre nazioni, grandi e piccole, pubblicano belle ed accurate edizioni dei loro grandi maestri, mentre da noi o non si fa nulla, o, peggio, si architettano piani, che per fortuna non arrivano poi a venire eseguiti.

E. DESDERI. - *Ottorino Respighi.*

« soprattutto è un poeta del suono, ... ed è un signore dell'orchestra.... » è passato attraverso a tutte le esperienze....; Respighi persuade, più ancora che per quello che vuol dire, per il modo della sua espressione.... come certe poesie che si fanno ascoltare per l'armonioso fluire del verso.... ». Segue una bibliografia con dati biografici.

Il Pensiero Musicale. - Bologna, aprile 1921.

A. BONAVENTURA. - *L'influsso dell'arte violinistica italiana su quella francese.*

Stendendo occasione dal 1° volume de *L'Ecole française de violon de Lull* à Vioti di M. Lionel de la Laurencie, l'A. spiega come « tutti i rami delle Scuole violinistiche, francese e belga, si riassumano al ceppo italiano del Pollani e quindi del Nardini e quindi ancora del Tartini ».

F. BALILLA-PRATELLA. - « *Giulietta e Romeo* » di Riccardo Zandonai.

« Esposizione descrittiva, narrazione — favola e suo organismo melodrammatico — dei tre atti composti da Arturo Rossato, per la musica di Riccardo Zandonai ».

G. FRANCHI. - *La nuova musica d'Italia. — La musica sinfonica.*

Sguardo all'odierna fioritura della musica sinfonica italiana, in prevalenza orchestrale.

La Cultura Musicale. - Bologna, anno I, fascicolo I-II.

A. BONAVENTURA. - *Un ritratto della « Cecilia ».*

Prendendo le mosse da un medaglione marmoreo (e viene qui riprodotto in fotografia), che c'era un tempo al palazzo Respighiosi a Pistola, l'A. illustra la figura di Francesca Caccini, « la più celebre tra le figliuole del celeberrimo Giulio; la quale nacque nel 1581 a Firenze » e fu ottima cantante e compositrice. Se ne riporta una *Cantionetta* e l'*Aria della Sirena dell'opera « Liberazione di Ruggero dall'isola di Alcina ».*

A. PIRRO. - *La musica nell'antiche galee francesi.*

Curiose ed interessanti notizie sulla pratica della

musica nelle navi francesi fino dal sec. XV, sulle condizioni fatte ai galeoni musicisti, le libertà speciali loro accordate ecc., e sulle musiche eseguite da simili musicisti, sieno francesi e sieno asiatici ed africani, nei porti di mare dove approdavano.

G. FARA. - *Studi comparati di etnofonia.* (Continua).

Interessante studio dove si mostra la stretta affinità della formula tipica, « il canto fondamentale della Sardegna », e un altro del popolo greco, e più precisamente della Bitinia, raccolto dal Pachicos, e la si spiega colla derivazione comune da elementi asiatici passati attraverso all'Egitto.

F. V. - *L'esame di Mozart.*

Fac-simile e breve commento dell'annona a quattro parti scritta da Mozart per essere ammessa tra gli accademici della Filarmonica di Bologna, e dell'elaborazione che il padre Marini fece dell'antifona stessa (facendola poi passare di nascosto all'esaminando). L'articolo diverte; né Mozart né Marini soddisfecero i rigidi censori (erano certo un areopago di grilli), i quali dichiararono che il saggio (in realtà del Marini) era « sufficiente ».

La Critica Musicale. - Firenze, maggio 1922.

G. BASTIANELLI. - *Il Romanticismo e il Sinfonismo.*

L'A. continua i suoi studi sulla musica pura e spiega come si produsse a Vienna (città mediatrice tra le due correnti, per non dire le due civiltà) la fusione e la reciproca fecondazione dell'energia meridionale (italiana) efflorescente di fantasia e di spontanee trovate strumentali, e l'energia nordica (tedesca) sempre più cosciente ed organicamente assimilatrice della facoltà sintetica e analitica nella forma.... ma ricca di stupefatta e rude virginità barbarica. Gigante rappresentativo: Beethoven.

F. LIUZZI. - *Tre drammi di Riccardo Wagner.*

Recensione d'elogio del volume di recente pubblicazione: *Riccardo Wagner: Rienzi, L'Olandese Volante, Tannhäuser* in ed. Sansoni, dovuto al prof. Guido Manacorda; volume che sembra sia d'una ricchezza e d'una solidità di sapere veramente rari.

Lo Spettatore. - Roma, marzo 1922.

A. DE ANGELIS. - *Domenico Mustafà.*

Continuando la biografia (vedi pag. 113 del nostro fascicolo di aprile), l'A. considera i rapporti del Mustafà col movimento di riforma della musica sacra ed in specie col padre Angelo De Sani S. J.; riferisce giudizi sul Mustafà quale direttore, e descrive a lungo l'accademia palestriniana tenutasi nel palazzo Doria-Pamphily a Piazza Navona in Roma, il 17 maggio 1880.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 14-21 aprile 1922.

A. CAMETTI. - *Il Palestrina e S. Filippo Neri.*

Si riproduce una ricevuta che il prete scrisse per mad. Vincenza, vedova del soprintendente di S. Pietro, la quale aveva ricevuto danaro da S. Filippo Neri per certa biancheria. E' un documento d'affari e, « sebbene mostri il nome di Filippo Neri associato a quello del Pierluigi, pare non si può dire che esso ci offra la prova documentale delle strette relazioni che il Bainsi, sulla fede del Piazza, del Sonrosio, del Ceccone e del Perrini, assicurò esistessero tra il fervente apostolo e il compositore ».

C. LOSINI PALAZZO. - *Musicisti italiani all'estero. IV. Giuseppe Cammiloni.*

Elogio di questo giovane violinista, pianista, compositore ed artista di canto, ammalmente in America.

R. DE ANGELIS. - *La Crisi musicale.*

Secondo l'A. v'è crisi causata: 1. dall'esibizionismo e dal mercantilismo dei musicisti; 2. dalla morte della tradizione corale; 3. dall'insincerità e dall'incompetenza della critica.

L'Arte Pianistica. - Napoli, aprile 1922.

A. L. - *Camillo de Nardis.*

Ricostruzione della commemorazione del 40.º anno d'insegnamento del De Nardis nel R. Conservatorio di S. Pietro a Maiella di Napoli. Dello stesso De Nardis si pubblica un ritratto ed una composizione rappresentativa.

A. LONGO. - *Gradus ad Parnassum.*

Principio di un'illustrazione del celebre lavoro di M. Clementi.

G. M. MONTI. - *La musica delle villanelle alla napoletana.*

Inizio d'un capitolo del volume «Le Villanelle alla napoletana e l'antica lirica popolare a Napoli». Qui finora si tratta (più che altro per via di citazioni) del posto della musica nella cultura del cinquecento e del carattere della musica dotta e popolare del tempo.

V. MORELLI. - *A proposito di «teatri sperimentali».*

Poiché si parla del teatro sperimentale per l'arte drammatica, come d'una novità, l'A. ricorda che il Conservatorio di Napoli aveva un teatro simile per l'arte melodrammatica; invoca quindi, ed a ragione, il precedente storico, ed accenna ai reali vantaggi che ne traevano, da un lato i futuri cantanti, e da un altro lato i giovani compositori.

Davvero pare incredibile che in Italia, cioè nel paese classico del melodramma, manchino questi teatri sperimentali, che esistono in Germania ed in America.

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, aprile 1922.

R. GODET. - *Les deux Boris.*

Confronto tra parecchi passi di Boris Godunov nella versione riveduta da Rimski-Korsakoff (che serve per l'esecuzione usuale dell'opera) e nella versione originale di Mussorgski, la di cui partitura d'orchestra esiste (almeno così si spera ancora) nella biblioteca del Conservatorio di Pietrogrado, e si conoscono rare copie della riduzione stampata per canto e pianoforte, di cui J. & W. Chester di Londra sta preparando una ristampa. Il confronto è tale da far riflettere seriamente all'opportunità dei gravi rimaneggiamenti, che spesso diminuiscono, se non distruggono del tutto, il carattere dei vari frammenti del magnifico lavoro. Lo stesso studio, più ampio, ma senza i molti esempi in note, apparve anche nel *Chesterian* di marzo u. s.

G. JEAN-AUBRY. - *Eugène Delacroix et la musique.*

Interessante studio dove viene coordinato e messo in risalto tutto quanto riguarda la musica nella vita del grande pittore (e vi ebbe parte larghissima), quale risulta dal suo stesso «Giornale». Vi si trovano concetti e sensazioni di rara giustezza ed acume, e numerosi e significativi accenni ai rapporti del Delacroix con quasi tutti i grandi musicisti del suo tempo, fino a Wagner.

G. CUCUEL. - *Les opéras de Gluck dans les parodies du XVIII siècle.*

Continuazione e fine; qui si considerano le parodie, specialmente vive e mordaci, nel periodo delle lotte con Piccini. Divergenti i rimproveri fatti a Gluck, e che rassomigliano abbastanza a certe critiche odierne.

V. J. HUGO. - *Tableau de la danse au théâtre pendant la révolution.*

Continuazione dello studio iniziato nel fascicolo di marzo u. s. e che finisce nel fascicolo di maggio.

Revue de Musicologie. - Parigi, marzo 1922.

A. PIRRO. - *Les «Frottole» et la Musique instrumentale.*

Il dono autore mostra, per via di confronto con esempi in note, le trasformazioni d'una frottole elaborata originalmente per le voci, ridotta ad una voce con accompagnamento, e poi trascritta e rielaborata pel solo liuto.

C. BOUVET. - *Une lettre inédite de Beethoven à l'éditeur H. A. Probst.*

Facsimile e traduzione d'una lettera in data 25 febbraio 1824, in cui Beethoven (appena finita la 9ª Sinfonia, e prima della prima esecuzione della Messa in re) risponde al Probst che gli chiedeva qualche lavoro. Nella lettera del maestro, né la risposta dell'editore figurano nella biografia di Thayer (chi sa se non c'è nella recente e rinnovata edizione inglese), l'A. considera dunque l'importante autografo come inedito.

J. TIERSOT. - *La Musique des comédies de Molière à la Comédie Française.*

Nelle commedie di Molière la musica ha parte abbastanza larga, e la composizione ne venne fatta da uomini come Lullu, Charpentier e Beauchamp. In occasione del terzo centenario della nascita del sommo commediografo, la Comédie Française organizzò un ciclo d'esecuzioni modello, ma le vecchie musiche vi furono quasi sempre malmenate in maniera sorprendente. L'A. se ne duole, tanto più che la Comédie è un'istituzione nazionale, che veramente sa custodire mirabilmente le grandi tradizioni del teatro drammatico francese.

Le Ménestrel. - Parigi, 7 aprile 1922.

H. DE CURZON. - *Quelques Notes sur la prononciation latine du Latin.*

Divergente articolo dove l'A. (poiché l'Arcivescovo di Parigi ha prescritto la pronuncia italiana del latino nella sua diocesi) tratta in quattro colonne il problema della pronuncia classica del latino (che ormai ha tutta una letteratura propria), e spiega che in nessun paese si pronuncia male il latino come in Italia, ed in nessuno lo si pronuncia bene come in Francia!!! *Risum tenentis, amici!*

14 aprile 1922.

E. SCHNEIDER. - *Les Chants populaires Bretons et leur destinée.*

L'A. rimpiange l'oblio in cui è lasciato dall'attuale generazione il prezioso e largo patrimonio di melodie popolari tradizionali della Bretagna, e, tracciatane per sommi capi la storia, eccita quanti amano la regione a dare il loro contributo alla conservazione di questo suo particolare tesoro.

28 aprile 1922.

J. CHANTAVOINE. - *À propos de Bruckner.*

Interessante articolo dove si spiega la poca diffusione delle opere bruckneriane all'estero e la loro grande considerazione nei paesi tedeschi.

Le Monde Musical. - Parigi, aprile 1922.

R. THIBERGE. - *Pour savoir lire et entendre.*

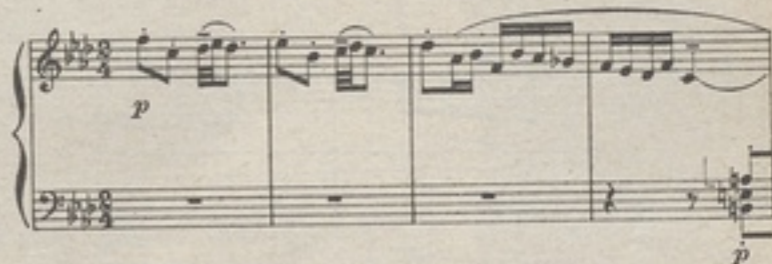
«Oggi tutte le scuole hanno un corso di solfeggio» dice l'A. (purtroppo non in Italia), eppure pochi sono sicuri della lettura materiale e pochissimi della lettura mentale della musica. Perché? Perché quasi

A YVONNE LUMLEY

IN MODO BURLESCO⁽¹⁾

Alfredo Casella

Presto vivace



(1) da NOVE PEZZI per pianoforte.

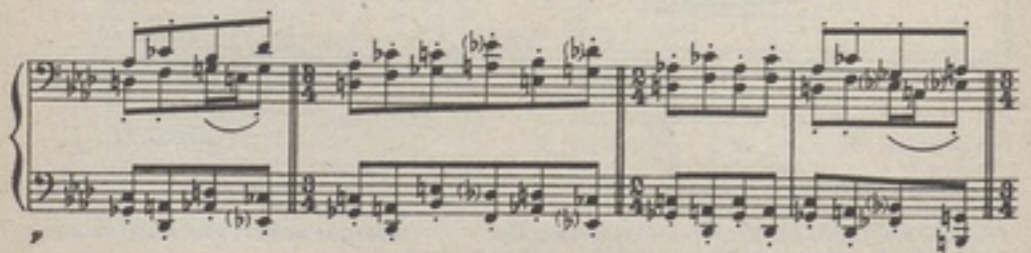
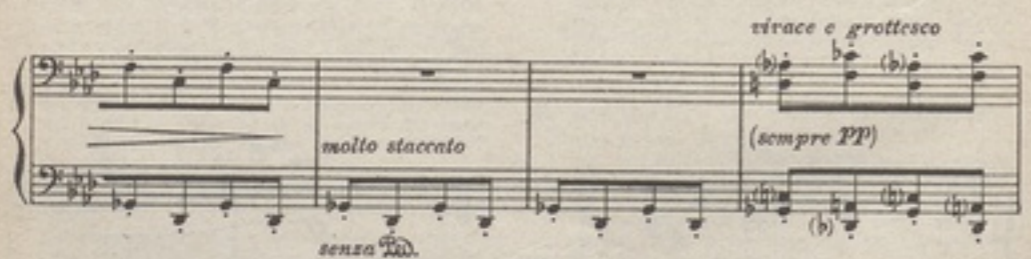
Proprietà G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO.

Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.

All rights of execution, reproduction and transcription are strictly reserved.

(Copyright MCMXXV, by G. RICORDI & Co.)

115414



Questa fotografia è allegata al N. VI. di "MUSICA D'OGGI", 1922.

First system of musical notation, featuring a grand staff with two bass clefs. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals, including flats and naturals.

Second system of musical notation, featuring a grand staff with two bass clefs. The music consists of eighth and sixteenth notes. Performance instructions include *senza rall.*, *pp*, and *lunga*.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with two bass clefs. The music consists of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *p* is present at the beginning.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with two bass clefs. The music consists of eighth and sixteenth notes. Performance instructions include *senza rall.*, *pp*, and *ppp*.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with two bass clefs. The music consists of eighth and sixteenth notes. Performance instructions include *breve*, *ff*, and *ff rabbioso*.

tuno l'insegnamento vien fatto a base di ragionamento, di comprensione, mentre per essere sicuri occorre aver acquistato l'automatismo, che si apprende solo per via d'assimilazione, cioè d'esperienza, a cui il ragionamento serve di guida ma non più. Finché uno deve fare il cono delle note intermedie, non sa ancora l'intervallo; finché deve fare il cono del diesis e del bemolli, non sa le tonalità, ecc., quindi non possiede la lingua musicale. La pedagogia della musica ha quasi tutto da fare anche in questo campo elementare ma capitale.

C. KOECHLIN. - *Encore la Querelle des Anciens et des Modernes.*

L'esecuzione parigina del *Pierrot lunaire* di A. Schönberg ha suscitato un vivo dibattito fra tradizionalisti e modernizzanti; i primi dicono «abbiamo un buon linguaggio musicale, che ha fatto le sue prove, perchè mutarlo?». E l'A. di rimando: quale linguaggio? quello di Palestrina? o di Frescobaldi? o di Monteverdi? o di Bach? o di Beethoven? o di Wagner? Tutti più o meno arditamente al loro tempo e contrari alle regole scolastiche. E' che quel tale linguaggio immutabile non esiste; ogni tempo, ogni paese, ogni artista si foggia il proprio, che, più o meno, sembra sempre astruso a chi è inerte e passivo.

Revue Grégorienne. - Tournai, marzo-aprile 1922.

F. PEDRELL. - *L'accent tonique dans la polyphonie espagnole.*

L'illustre musicologo catalano vuol recare alla teoria solesmense dell'accento breve ed in levare, il contributo dell'appoggio della polifonia spagnola. Peccato che si mantenga così sulle generali, in modo un po' faticoso.

J. GAJARD. - *L'Ictus et le Rythme. - Troisième hypothèse: le rythme quantitatif.*

L'A. continua la sua dissertazione diretta a dimostrare l'essenza del ritmo e dei rapporti tra moto ritmico e tempo in battersi. La materia è complessa e delicata, forse più di quanto l'A. supponga.

— *Lettre pastorale de S. Em. le card. Du Bois, archevêque de Paris, sur le chant grégorien et la prononciation romaine du latin.*
Seguito del documento che prescrive per la diocesi di Parigi l'uso effettivo dell'ed. vaticana di canto gregoriano, e la pronuncia italiana del latino, invece di quella tradizionale francese.

The Sackbut. - Londra, aprile-maggio 1922.

A. COEUREY. - *Poe and Music.*

L'A. mostra come Edgardo Poe dette alla musica posto simile, nel suo spirito e nelle sue opere, di quello dato dai principali romantici dei vari paesi, quali Hoffmann, Novallis, i fratelli Schlegel, Gérard de Nerval. Ma, mentre i tedeschi e gli anglosassoni costruirono sulla base di questo fatto un vero sistema filosofico, i francesi si limitarono a rimanere umani ed a far larga parte alla poesia della musica nell'anima e nell'arte loro.

H. ANTCLIFFE. - *Creative criticism.*

Prendendo occasione da «The Promenades of an Impressionist» di James Huneker (libro di critica d'arte più spesso plastica che musicale), l'A. viene a riconoscere come il critico, per esser degno del suo compito, deve possedere le stesse qualità dell'artista: sensibilità e facoltà espressive. Altrimenti... si salvi chi può!

W. LYLE. - *The Art of Martin Shaw.*

Illustrazione delle varie liriche di M. Shaw, il quale

ha la facoltà d'evocare stati d'animo ed insonazioni esotiche in maniera personale, semplice, e tenendo conto delle medie risorse, sia delle voci, e sia del pianoforte. E uno di quegli artisti che, non si rivolgono ad una piccola schiera d'eletti, ma alla gran maggioranza degli uomini per parlar loro e commuoverli.

U. GREVILLE. - *Through Germany. (Attraverso la Germania).*

L'autrice (che dirige la rivista ed è cantatrice di valore) scrive con vivacità le impressioni d'un giro di concerti nei paesi tedeschi.

J. A. FORSYTH. - *English Opera at the Cross Roads. (L'Opera inglese al bivio).*

La *British National Opera Company* s'è affermata magnificamente quest'anno, ma adesso s'impone la scelta del direttore per l'avvenire. Mr. Percy Pitt è ottimo, specie nelle prove, ma non c'è dubbio che sullo scanno direttoriale sarebbe desiderabile avere Sir Thomas Beecham. Il quale non ne vuol sapere, almeno finora: la scelta del pilota deciderà del prossimo viaggio.

Si vede che in Inghilterra esiste ancora qualcuno che s'illude circa le virtù fattive di Mr. Beecham. — (n. d. r.).

J. MARSDON. - *Tendencies and Influences.*

La vita del pensiero e dell'anima dipende dalle condizioni proprie dell'ambiente in cui si svolge, per cui ogni uomo è figlio del suo tempo; ma da questo a poter procedere su basi positive nella critica della storia artistica in genere, e musicale in specie, ci corre. «La musica elude costantemente il relativo... e passa nel mondo dell'assoluto. Ecco il segreto dell'arte ed il nocciolo del suo problema».

Musical Opinion. - Londra, aprile 1922.

H. O. ANDERTON. - *Cameo Portraits N. 20: Unassuming Artist.*

«Un musicista non presuntuoso» è il trentasettenne Mr. J. B. Dale, compositore di talento, portato verso quanto v'ha di dolce e di delicato; ha un particolare amore per la viola, per la quale compose la Sonata con pianoforte, Op. 1, e vari altri lavori; è uno dei rari esempi d'un artista che non sente la febbre dei mercati in vista.

A. CORBITT-SMITH. - *Co-operation in the National Music Life.*

Esistono tre grandi organizzazioni musicali inglesi: British Music Society, Federation of British Music Industries, National Opera, ognuna con un proprio campo d'azione, ma con frequenti rapporti ed interessi comuni. L'A. invoca, invece della reciproca diffidenza e gelosia, l'efficace «cooperazione nella vita musicale della nazione».

E. BLOM. - *A Misjudged Composer. (Un compositore mal giudicato).*

Interessante scritto che mette in risalto l'effettivo valore di Niccolò Piccini.

R. W. ROBSON. - *The Repertoire of the Modern Organist.*

Principio d'una lista di composizioni per organo, antiche e moderne di vario stile, suggerite agli organisti, come guida nella loro scelta. Lo scritto è naturalmente dedicato più che altro ai giovani, ai quali vengono dati saggi e pratici consigli. (Continua nei fascicoli seguenti).

A. E. HULL. - *A Remarkable Man: Dr. Albert Schweitzer.*

L'A. mette in risalto l'attitudine artistica e l'attività

d'organista di colui che « sa intorno alla musica di Bach più d'ogni altro uomo vivente ».

The Sunday Times. - Londra, 2 aprile 1922.

E. NEWMAN. - *The National Lie.*

In « Jean Christophe » Romain Rolland mostra il suo eroe che, a un dato momento, s'accorge della non completa sincerità dell'arte tedesca; ma ogni paese ha la sua « menzogna nazionale »: la Germania col suo sentimentalismo patetico, la Francia col suo contenuto pudore, l'Inghilterra col suoi teneri languori, l'Italia colla sua passione non di rado manierata. E che « la verità ci divide, e la menzogna ci unisce »; la menzogna è nella vita stessa del popolo, e senza di lei non c'è arte perfetta.

The Daily Telegraph. - Londra, 8 aprile 1922.

J. A. C. SOMERVILLE. - *Milestones in Military Music.*

Il colonnello comandante della Royal Military School of Music di Kneller Hall annuncia con fierezza le novità del suo Istituto (di cui gli esami vennero paragonati a quelli della R. Academy and R. College of Music) e le prove dei notevoli progressi fatti dalle bande militari inglesi.

The Chesterian. - Londra, aprile 1922.

L. HENRY. - *Béla Bartók.*

L'A. considera questo odierno rinnovatore della musica ungherese e la sua maniera di fecondare l'arte propria cogli elementi popolari nazionali. Egli è come imbevuto delle maniere melodiche, delle cadenze, delle caratteristiche andature ritmiche del suo popolo, e ne usa secondo il suggerimento spontaneo della propria sensibilità; che diventa così una voce personale, sì, ma rappresentativa della mentalità e dell'anima collettiva dell'Ungheria.

G. JEAN-AUBRY. - *Around a Symphony.*

Difesa della Sinfonia di Albert Roussel, eseguita il 4 marzo al concerti Pasdeloup a Parigi, e che suscitò vive critiche, sia dai conservatori, e sia dai più arditi. L'A. dice che la Sinfonia è originale e sincera, forse con qualche lunghezza, messa in poco considerabile risalto dall'esecuzione spesso troppo lenta.

R. H. MYERS. - *Schönberg's « Pierrot Lunaire ».*

L'A. ha ascoltato alle tre esecuzioni parigine del lavoro schönbergiano e le sue impressioni si possono riassumere così: egli non ha capito, ma ha sentito la potenza del compositore e l'intensità del lavoro.

Allgemeine Musik Zeitung. - Berlino, 24 marzo 1922.

E. UHL. - *Auf dem Wege zur Musik des Okkultismus und der Neuklassizität?* (Sulle vie della musica occultistica e della nuova classicità?).

Riferendosi allo scritto di E. Petschnig sulla musica occultistica, di cui si parlò a pag. 80 del nostro fascicolo di marzo 1921, l'A. cita tracce di tendenze e relazioni tra l'asonalità e le teorie estetiche di F. Busoni, e la teosofia nirvaneggiante.

Dr. E. SCHMITZ. - *Mascagni « Kleine Marat » in Dresden.*

L'A. registra il successo di pubblico, e fa una severa critica dell'opera, e più specialmente della musica.

O. KNEHN. - *Pfitzners « Rose vom Liebesgarten » in Stuttgart.*

L'A. elogia molto la musica, ma trova l'azione tea-

trale insufficiente; consiglia quindi un rimaneggiamento che renda l'opera più densa ed unita.

— 31 marzo 1922.

W. FURTWÄNGLER. - *Brahms.*

L'eminente direttore d'orchestra dice che l'azione di Brahms si arrestò proprio dove era un tempo più forte... Il maestro non presenta mai vere novità tecniche, ma « sempre al centro dell'opera sua v'è l'uomo sensibile. Le opere sue di pieno valore non sono molte. Ma rimane in lui il creatore d'una melodia specificatamente tedesca, che prima di lui non esisteva ».

Dr. L. MISCH. - *Zum Brahms-Gedenketag.* (Per la commemorazione brahmsiana).

Per l'A. la maniera naturale di commemorare il maestro è quella di eseguire qualcuno dei tanti bei lavori che non si sentono mai. Per es., chi eseguisce il *Zärtliches Stück in La maggiore* che Brahms amava tanto? o l'*Ouverture accademica*? o la *Serenata in Re maggiore*?

Dato uno sguardo al complesso delle opere brahmsiane, l'A. conclude che il problema della loro modernità è secondario, ed invoca giudizi spassionati ed imparziali.

E. BEHM. - *Mein Unterricht bei Brahms.* (Il mio studio con Brahms).

Ricordi personali sulla maniera di giudicare e sulle opinioni del maestro.

W. ALTMANN. - *Brahms und Wagner.*

Interessanti notizie sui rapporti tra i due grandi maestri, specialmente sull'amicizia di Brahms verso Wagner, da cui risulta come Brahms (malgrado l'ostilità di Wagner) conoscesse e studiasse le opere wagneriane ammirandone la potenza, e difendendole dagli insensati attacchi del tempo. Lo scritto finisce segnalando alcune reminiscenze wagneriane nei lavori di Brahms.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 22 marzo 1922.

G. R. KRUSE. - *Eine unbekanntes Uebersetzung des Mozartschen Champagnerliedes.* (Una traduzione sconosciuta del brindisi del Don Giovanni di Mozart).

Mentre rimane sempre insoluto il problema storico se Mozart abbia o no avuta ed usata una traduzione tedesca del libretto del Da Ponte, sulla riduzione manoscritta per canto e piano di Jon. Leop. Kucharz (1751-1829), fatta a Praga, sono gli occhi di Mozart stesso, si è trovato un testo tedesco scritto vicino a quello italiano del brindisi, e solo per quel pezzo. La scrittura non è quella del Kucharz, ma è certo del tempo. Se ne riproduce il testo, facendo notare che la cattiva versificazione trova compenso nella fedeltà ai concerti ed alle parole italiane.

W. PETZET. - *Mascagnis Oper « Der kleine Marat ».*

Severo giudizio schiettamente intonato a nazionalismo. L'A. dice che è troppa longanimità rappresentare opere italiane, mentre in Italia « i tedeschi vengono maltrattati ». Peccato che egli non dica dove!

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, 1 aprile 1922.

Dr. A. HEUSS. - *Was kann Brahms uns heute bedeuten?* (Che può significare per noi oggi Brahms?).

Brahms personifica la reazione contro la decomposizione dell'arte tedesca, reazione che agisce creando. Egli fu tra gli oppositori del partito modernizzante nord-germanico capeggiato da Liszt; difanti è den-

noso ogni partito nell'arte, dove è essenziale che ogni uomo, ogni forza, si regoli solo secondo le proprie energie. Brahms rappresenta infine lo studio dei Classici e l'ispirazione anitica alla spontanea lirica del canto popolare.

Dr. W. NIEMANN. - *Brahms' « Gesang der Parzen » und Ophüls' Brahms Erinnerungen.* (Il « Canto delle Parche » di Brahms ed i ricordi su Brahms di G. Ophüls).

Nel *Canto delle Parche*, un testo di Goethe, Brahms ha mancato al suo compito essenziale: cioè non ha innanzi la sua musica a quell'inesorabile impassibilità degli Dei verso gli uomini, ch'è elemento capitale della mentalità ellenica e del poema goethiano. E che il maestro, malgrado l'aspetto burbero, era teneramente sentimentale e d'un'attitudine conservatrice antistorica ed antifilosofica. Questo dimostra l'A. con numerose citazioni.

F. X. PAUER. - *Ueber Brahms' Geigensonaten.* (Sulle Sonate per Violino di Brahms).

Brahms compose in gioventù 3 Sonate per pianoforte, e 3 per violino e pianoforte nel periodo medio della sua vita. Quest'ultime segnano un progresso sulle prime, ma non in senso esattamente continuativo, perchè la migliore Sonata di violino è la prima, quella in Sol maggiore, e nessuna delle tre si può dire violinistica. L'A. le analizza per esteso l'una dopo l'altra, e conclude affermando che « la 1.^a e la 3.^a sono certo i migliori saggi della letteratura violinistica del secolo XIX ».

— 15 aprile 1922.

Dr. W. KAHL. - *Aus der Frühzeit des lyrischen Klavierstücks.* (Dall'infanzia della composizione lirica per pianoforte).

Senza dibattere a fondo la priorità del genere lirico per pianoforte, che si affermò intorno al 1830 colle *Bagatelle* di Beethoven, i *Nocturni* di Field, i *Momenti musicali* di Schubert e le *Romanze senza parole* di Mendelssohn, l'A. studia ed illustra le *Sei Egloghe* di Wenzel Johann Tomaschek (1774-1850) e varie composizioni d'uno scolaro di questo maestro boemo: Johan Hugo Worrtschek (1791-1825), di cui si dà un *Impromptu* in appendice.

— *Musik im Auslande.* - *Bukarest.*

Un teatro d'Opera Nazionale Rumena — il primo della storia — venne istituito di recente, con aperti e larghi appoggi, e sufficienti mezzi finanziari. Vi furono riuniti cantanti e musicisti rumeni di prim'ordine, sotto la direzione del « régisseur » tedesco Max Moris, che fu già all'Opera Comica di Berlino.

— *Gerusalemme.*

Eugen Onegin di Ciaikoski e Dimon di Rubinsteln vennero eseguiti da poco a Gerusalemme in lingua ebraica da artisti ebrei-russi.

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, 1 aprile 1922.

Tutto il fascicolo è dedicato a G. Brahms, in occasione del 25.^o anniversario della sua morte (3 aprile 1897), e contiene gli scritti seguenti:

Dr. W. NAGEL. - *Johannes Brahms.*

Dr. H. GRABNER. - *Das Elegische bei Brahms.* (L'elemento elegiaco in Brahms: contributo al problema dell'espressione dell'armonia e del ritmo).

H. KELLER. - *Die Chorlieder von Brahms.* (I Lieder per coro).

A. WEIDEMANN. - *Brahms und Wagner.*

Notizie sull'attitudine di Brahms verso Wagner, di cui le cattive disposizioni pel grande sintonista sono fin troppo conosciute.

G. BOETTCHER. - *Johannes Brahms.* Schizzo.

M. v. LEINBURG. - *Der anekdotenhafte Brahms.* (Brahms aneddotico).

Il fascicolo è inoltre arricchito d'un ritratto del maestro e di 20 fotografie di Brahms da solo e con amici, vedute delle sue varie abitazioni, monumenti, ecc.

Die Musikwelt. - Amburgo, aprile 1922.

Dr. R. FELBER. - *Musik und Phrase.*

Per l'A., qui, la frase è la parola, l'espressione sonora ma vuota di senso, il disonoso mezzo di coprire la propria inferiorità. Egli ne studia l'esistenza e l'infusso nelle varie forme della musica, che tra le arti è quella dove la frase imperversa maggiormente ed in modo meno palese.

E. THARI. - *Der kleine Marat.*

« Mascagni non voleva far di meglio che un'opera à sensation. V'è riuscito? Non vorrei dir di sì ».

Dr. E. LIERT. - *Operaprobieren in Italien.*

L'A. è régisseur d'un teatro tedesco, ed assistette alle prove dell'opera *Sakhatula* di F. Altano a Bologna. Egli, così competente ed esperto di cose teatrali, scrive pagine entusiasmanti su ciò che vide, non

H. SCHAEDELER. - *Der Wert einer ästhetischen Technik für die Musik.* (Il valore d'una sola dal lato musicale, ma soprattutto dal lato scenico, dal punto di vista dell'unità che nasce dall'assoluta autorità del direttore d'orchestra, da tutto il complesso della tradizione lirica italiana. E più volte ripete: *Cultura è tradizione.* tecnica estetica per la musica).

Drammatica e Musica sono due arti che hanno bisogno d'esecuzione, cioè d'un'arte ausiliaria; ma, mentre esiste un'arte d'esecuzione drammatica con principi riconosciuti e leggi, non c'è una corrispondente arte per la musica, ed ogni strumentista o cantante segue le sue intuizioni spontanee. L'A. (pianista e violoncellista ad un tempo) crede aver scoperte le basi di questa « estetica tecnica », ch'egli dice essere comune, nei principi meccanici, tanto al pianoforte quanto agli strumenti ad arco, e qui espone alcune idee generali, che invero lasciano intravedere tutto un ordine nuovo di criteri e d'elementi didattici.

H. CH. - *Ein neues Tonveredelungsverfahren.* (Un nuovo modo di miglioramento del suono degli strumenti a corda).

Si fece di recente un esperimento pubblico con un gruppo di strumenti a corda preparati secondo il sistema dell'ing. Paul A. R. Frank di Amburgo, ed il risultato fu molto buono, specie per la pienezza del suono. (Bene inteso resta da vedere l'esito in rapporto al passar del tempo). L'inventore dichiara che il suo sistema consiste in questo: per serrare tra loro i vari giri di fibre legnose che, col crescere della pianta si formano d'anno in anno verso l'esterno, egli applica all'interno dello strumento un sottilissimo velo di seta.

Schweizerische Musik Zeitung. - Zurigo, 22 aprile 1922.

E. FUETER. - *Der Librettist Da Ponte.*

Senza nessuna intenzione di rimprovero l'A. richiama l'attenzione di Hermann Abert, il rinnovatore della biografia di Mozart scritta da Jahne, su due pubbli-

cazioni italiane venute in luce durante la guerra: 1. l'edizione critica delle «Memorie» del Da Ponte nella collezione «Scrittori d'Italia» per opera di G. Gambarin e Fausso Nicolini in edizione Laterza. (Il Nicolini ha corredato la ristampa d'un materiale storico e letterario immenso e prezioso). 2. I «Carnegi Casanoviani» di Pompeo Molmenti, dove, non di Mozart, ma del Da Ponte si parla più volte in modo da interessare gli studi mozartiani.

Dr. J. HANDSCHIN. - *Aufruf für die notleidenden Künstler in Russland.* (Appello per gli artisti russi in miseria).

Dopo aver assicurato che, non ostante certe affermazioni, pur autorevoli, la vita materiale ed intellettuale dei musicisti è addirittura eroica in Russia. L'A. invoca aiuti materiali da inoltrare per mezzo della Croce Rossa (che darà ogni garanzia), e pubblicazioni che si faranno arrivare alla biblioteca del Conservatorio di Pietrogrado, da dove il prof. Beletel s'incarica di distribuire altrove le copie che, eventualmente, arriveranno in doppio.

Revista Musical Catalana. - Barcellona, marzo 1922.

L. MILLET. - *Boris Godunow i Mussorgsky.*

Boris viene illustrato come lavoro rappresentativo del suo autore, il quale, «per legge di natura, non ebbe altra lingua musicale che quella del suo popolo, né altra forma che quella incanalata per una tradizione autonoma secolare, che si può dir bizantina... Egli fece puramente musica russa, ma poiché la fonte sentimentale d'una razza non è che un rivolo, una varietà del gran fiume collettivo, per ciò la musica di Mussorgsky è universale nel più puro senso della parola».

V. M. DE GIBERT. - *Uns nous grans orgues a Sabadell.*

L'eminente organista catalano illustra il nuovo grande organo elettrico a 3 tastiere e pedale, con 36 registri, costruito a Sabadell. Lo strumento è caratteristico: vi sono 9 registri nella I. tastiera e 12 nella III; nella II. 6 d'8 piedi ed uno di 4. Poi, «mediante la sola pressione d'un botone e senza nessun movimento delle tastiere, si può trasportare d'un semitono oppure d'un tono, sia al disopra e sia al disotto».

— *L'Obra del «Cançoner Popular de Catalunya».*

Resoconto della seduta in cui vennero messe le basi per la raccolta del materiale destinato agli studi del Canzoniere di Catalogna. Notevole la serietà, sia dell'organizzazione, sia dei principi stabiliti per lo svolgimento dei lavori, come appare dal testo della circolare con cui s'invitano a collaborare tutti gli amici dell'arte catalana.

Santa Cecilia. - Zagabria, marzo-aprile 1922.

P. HUGOLIN SATTNER. - *La storia dell'opera.* Lo scrittore parla dei principi e dell'evoluzione dell'opera presso i Russi.

NIKO KALOGJERA. - *I canti popolari religiosi a Spalato.*

Lo scrittore prosegue nella descrizione delle costume Kalendrà nelle feste di Natale.

FRANKO BARLE. - *File Sedenic, letterato dei croati ungheresi.*

Fuggendo nel secolo XVI davanti ai turchi, nuclei croati si stabilirono nell'Ungheria occidentale e settentrionale ed in Moravia. Conservarono la loro lin-

gua ed i canti. Severnic fu uno dei loro letterati, e si occupò anche di musica religiosa.

Dr. KAMILLO DOCKAL. - *Vojtjeh Rihovsky.*

Con brevi parole l'autore descrive la vita ed il lavoro del più illustre compositore religioso ceco vivente.

Dr. BOZIDAR SIROLA. - *La musica ed i musicisti presso i croati, serbi e sloveni.*

Programma di storia della musica presso i croati, serbi e sloveni. L'autore parla dei canti popolari e dei loro raccoglitori e ricorda gli inizi della canzone artificiale presso i croati.

Musical Courier. - Nuova York, 2 marzo 1922.

A. CASELLA. - *Why I write as I do* (Perché scrivo così).

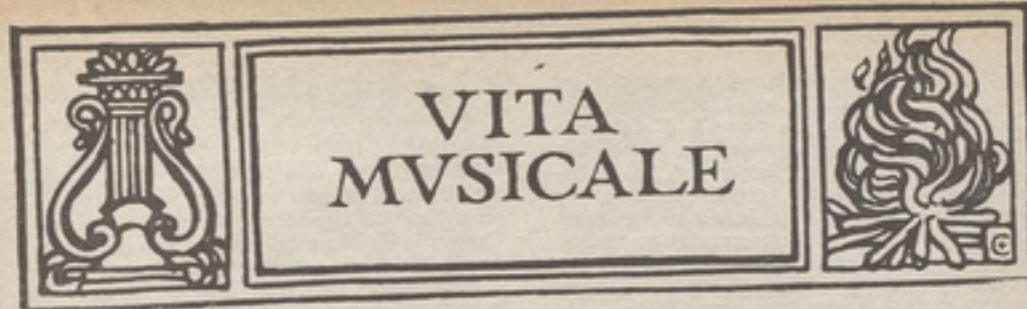
A. Casella, che nel suo recente viaggio agli Stati Uniti fu oggetto di vivissima ammirazione e di non meno vive discussioni quale compositore, espone i suoi principi armonici, cioè difende la così detta «tonalità», spiegando com'essa non sia che la logica estensione del cromatismo.

INDIRIZZI UTILI

Segnaliamo questa rubrica, per la sua importanza, agli: Editori, Negozianti di musica, Maestri, Scuole musicali, Collegi, ecc.:

Negozianti di Musica.

- BOLOGNA.
Pizzi & C. - Via Zamboni, 1.
CALTANISSETTA.
Ditta Nicotia Mario. - Corso Umberto I, 81.
FIRENZE.
Brizzi & Nicolai. - Via Cerretani, 12.
GENOVA.
Ditta De Bernardi Giuseppe succ. De Bernardi Enrico. - Via S. Luca, 52-54.
— Fratelli Serra. - Via Luccoli, 56 (rosso).
MILANO.
G. Ricordi & C. - Via Berchet, 2.
NAPOLI.
G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.
PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo Pal. Francavilla.
PARMA.
P. Bassetti & C. - Via A. Mazza, 13.
REGGIO EMILIA.
Ditta Enrico Spallanzani. - Via E. De Amicis.
ROMA.
G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.
TRIESTE.
Casa musicale Ditta Fabbri & C. - Via Carducci.
— Tedeschi & Obersnu - Corso Vitt. Eman., 26.
— Tribel Ario succ. a C. Schmidt & C.
VARESE.
Ditta Giuseppe Riccardi. - Corso Roma, 21.
Scuole di Musica.
NAPOLI.
Liceo musicale (anno XXIV): diretto dal Maestro E. Marclano, S. Cesà. - Gall. Umb. I, 50.
TRIESTE.
Conservatorio di musica G. Tartini. Dirett. Maestro Cav. Filippo Manara. - Via Carducci, 24.



TEATRI

⊗ L'1. c. m. si è inaugurato a Bologna il Teatro Sperimentale, ideato da Lorenzo Ruggi e da Gherardo Gherardi, con il nobilissimo proposito di incoraggiare le giovani energie che si cimentano sia nel teatro drammatico, che in quello lirico, e, in questo, con riguardo non solo ai musicisti ma anche ai librettisti.

La cerimonia ha avuto il più largo consenso di cospicue adesioni, a principiarsi da quella di Gabriele d'Annunzio. Sono intervenuti, oltre alle autorità locali, quanto di meglio conta il teatro e la letteratura in Italia.

Niccodemi ha pronunziato il discorso inaugurale illustrando con nobile ed efficace parola gli scopi e le necessità della nuova istituzione. In omaggio a Giovanni Verga — al quale era dedicata la serata — si sono rappresentate le sue *Caccia al lupo*, dalla Compagnia Carini, e *Cavalleria rusticana*, dai migliori elementi delle Compagnie di Emma Gramatica e di Niccodemi. Luigi Pirandello, nell'intermezzo tra le due commedie, ha rievocato con cuore di conterraneo l'opera di Giovanni Verga, avviscerandone ogni suo aspetto.

⊗ Al Costanzi di Roma in stagione primaverile si è chiusa, dopo una fortunata apparizione di *Cavalleria* e *Pagliacci* (esecutori: soprano Spani, tenori Pollicino e De Angelis, baritoni Franci, Ronchi e Besanzoni, direttore Falconi).

⊗ Al teatro Adriano alla *Fanciulla del West* ha fatto seguito una buona *Aida* (interpreti: signore Lebrun e Tantillo; signori Caprara, Izal e Olaiola); e poi il *Barbiere*, nel quale è stata molto ammirata ed applaudita la signora Leo Tumbarello-Mulè; altri esecutori: il tenore Barsotti, il baritono Izal, il basso Olaiola. Finalmente *La Gioconda*, cantata dalla Jullien Venturini, dalla Tantillo, dal tenore Boris, dall'Izal e dall'Olaiola, è stata anch'essa riascoltata con viva soddisfazione. Ottimo direttore di tutte queste opere il maestro Teofilo De Angelis.

⊗ Le ultime opere rappresentate al Massimo di Palermo sono state: *Butterfly* con la Cervi Caroli e il tenore Broccardi; *Andrea Chénier* con la Liopart, il Gavria e l'Inghilleri; *Sonnambula* con la Toti Dal Monte; direttore, apprezzatissimo, il maestro Paolantonio.

⊗ Alla Fenice di Venezia il maestro Mugnone ha allestito *Manon* di Puccini, protagonista Carmen Mellis e tenore il Grassi, e *Norma*. Nel ca-

polavoro belliniano si è cimentata, con favore, la giovane Iva Pacetti.

⊗ Il maestro Guarnieri ha offerto al pubblico fiorentino tre ottimi spettacoli: *Rigoletto*, *Tristano e Isotta* e *Barbiere*. Nel primo hanno cantato Galeffi, Borgioli e la Capsir; nel *Tristano*, Icilio Caffela e Ofelia Turchetti; nel *Barbiere*, Galeffi, Borgioli, Righetti e la Capsir.

⊗ Pel settecentenario di quell'Università, Padova ha avuto un non consueto *Mefistofele* diretto da Tullio Serafin ed eseguito dal De Angelis, dal Pertile — che, anche recentemente a Torlopo, è stato *Lohengrin* magnifico — dalla Scacciati e dalla Pacetti. Ad una serata è intervenuto il Re.

⊗ Anche a Trieste — in occasione della visita dei Reali — si è data una rappresentazione di *Aida*, concertata da Pamizza, col Volcolini, il Bonini, il Masini Pieralli, la Carena e la Casazza.

⊗ Il centenario della nascita del maestro Apolloni è stato festeggiato da Vicenza, città natale, con l'esumazione del suo *Ebreo*, accolto con grande favore, anche per merito di una accuratissima esecuzione. La Russ, il Dolci, il Mollinari e il maestro Vigna, primo valore dello spettacolo, sono stati applauditissimi.

Il maestro Orefice ha commemorato degnamente il compianto musicista.

⊗ Dopo ventidue anni dalla prima rappresentazione è ritornato sulle scene, a Lecce, *Ivan del maestro* La Rotella, diretto dallo stesso autore ed eseguito dal tenore Tafuro, da Isora Rinolfi, da Laura Dei Longo, dal basso De Lanskof. Il successo è stato caloroso, con numerose chiamate agli artisti e all'autore.

⊗ Il maestro Salvatore Messina ha diretto a Chieti una ruscitissima stagione comprendente *Forza del destino*, *Tosca*, *Lohengrin*.

⊗ Alla Pergola di Firenze è andata in scena *Ascensione*, commedia lirica del maestro Pietri, su libretto tratto dall'omonima commedia di Augusto Novelli. Il lavoro vuole essere una glorificazione di Firenze e una rievocazione dei suoi usi e costumi. Con esso il Pietri tende ad una elevazione del genere operettistico già da lui tentata con precedenti lavori. La musica di *Ascensione*, che segue da vicino l'intreccio, colorisce meglio gli episodi sentimentali, senza obliare, però, le situazioni comiche. Il successo è stato completo.

⊗ All'Eliseo di Roma è piaciuta la nuova operetta Rossini, per la quale Ettore Bellini e Al-

berto Curci hanno adattato brani musicali del meno noti, ma sempre gai e scintillanti, dell'autore di *Barbiere*. La trama è di Edmondo Corradi ed ha per protagonista lo stesso Rossini che vi appare in atteggiamenti tali da suscitare discussioni sull'opportunità di mettere in scena una gloria così pura della musica italiana. Ottima l'esecuzione della compagnia Stabile.

● A Venezia ha avuto buone accoglienze *Nozze di Carnevale*, libretto di Friedmann e di Lunzer, musica tratta — a cura del maestro Kleine — da lavori di Giovanni Strauss.

● *Loate*, la vivace pochade di Weber, adattata dal Reggio per le scene operettistiche, ha divertito il pubblico del nostro Diana, nella ottima esecuzione della compagnia Regini. La musica del maestro Schinelli serve da riempitivo e come pretesto per qualche grazioso duetto o danza. Le repliche si sono dovute sospendere per contestazioni circa la facoltà o meno di poter ridurre ad operetta, in Italia, la commedia del Weber.

● Tullio Serafin mette nuovi allori a Parigi, e la stagione ch'egli dirige, con artisti italiani, al teatro dei Campi Elisi ottiene unanimi consensi. *Tristano e Isotta* (Bassi, Cigada, la Rakowska); *Barbiere* (Stracclari, De Angelis, Cinielli, Quinzi Taperg, Ada Sari); *Parsifal* (Bassi, De Angelis, ecc.); *Maestri cantori* (Merli, Crabbé, Ludikar, Maria Zamboni); *Lohengrin* (Pettile, Bianca Scacclati), si sono avvicendati con grande successo. Ammirabilissimi i cori.

● Lo spettacolo lirico del Liceo di Barcellona, sotto la direzione del maestro Fabbri, è stato trasportato al teatro Principal di Palma di Maiorca. Ed anche là *Anima allegria* è piaciuta moltissimo confermando come la musica del Vittadini abbia saputo bene riprodurre l'ambiente spagnolo.

● Il maestro Molinari ha diretto a Praga l'*Aida*; e il pubblico e la stampa ne hanno constatato il vivissimo successo.

● Il Colon di Buenos Aires si è risaperto sotto i migliori auspici. Finora si sono rappresentati: *Parsifal* (Weingartner direttore, la Wildbrunn, Kirkoff, Schipper, Braun); *Piccolo Marat* (Mascagni, Dalla Rizza, Lazaro, Cirino, Parvis); *Carmen*, col tenore Fleta; *Rigoletto*, con la De Hidalgo, Montesanto e Fleta; *Favorita*, con Lauri Volpi. Vivissima è l'aspettativa per *Giulietta e Romeo* di Zandonai.

● *Frasquita*, l'ultima operetta di Franz Lehár è piaciuta al Teatro An der Wien di Vienna; e al Lustspiel della stessa città ha ottenuto ottimo esito *Präul'n Sopherl* di Eysler.

Invitiamo coloro ai quali scade l'abbonamento in questo mese, di volerlo rinnovare con cortese sollecitudine anche per evitare la sospensione dell'invio di *MUSICA D'OGGI*.

CONCERTI

MILANO

● SOCIETÀ DEI CONCERTI SINFONICI. — 13-14 maggio. Concerti Wendel preceduti da una commemorazione di Ugo Finzi, fatta da Innocenzo Cappa: la direzione del maestro tedesco è sembrata dignitosa e composta, non senza calore e spontaneità. La 1ª Sinfonia di Brahms ha avuto una esecuzione nitida; il 2º tempo della 2ª Sinfonia di Mahler è apparso un frammento poco interessante; la *Morte e Trasfigurazione* di Strauss è stata resa assai bene nell'ampiezza della sua linea; senza fiamma l'esecuzione dell'ouverture del *Tannhäuser*.

● 21-23 maggio. Victor de Sabata è presentato in un programma assai rispondente ai suoi intenti artistici. È stato assai espressivo e penetrante nella *Sinfonia in re min.* di Franck; pieno di verve nel *Till Eulenspiegel* di Strauss; sobriamente colorito nelle *Cinque Sonate* di Scarlatti, disposte ed orchestrate in forma di Suite da Tommasini. La *Sagra* di Sibelius è apparso lavoro più formale che sostanziale.

In tutti i brani il De Sabata ha dimostrato una tecnica accurata e precisa della concertazione tale da ottenere grande equilibrio fra i diversi valori polifonici. Il pubblico lo ha calorosamente applaudito.

● 27-28 maggio. Altra audizione Wendel con nuovo programma comprendente l'ouverture dell'*Euriant* di Weber, la *Tragica* di Brahms, la *Leonora* e l'8ª Sinfonia di Beethoven, la *Fuga degli amanti a Chioggia* e il preludio dell'*Isala* di Mancinelli. Il direttore è piaciuto molto, specialmente in Brahms e in Mancinelli, ma bene, anche, ha saputo rendere l'austerità di Beethoven e il romanticismo di Weber.

● 2-4 giugno. Il maestro inglese Alberto Coates, nuovo per Milano, ha ottenuto un notevole successo dirigendo una *Suite* di Purcell (da lui trascritta per archi), il *Poema dell'estasi* di Scriabin, il *Vlaggio di Sigfrid sul Reno* di Wagner e la *IV Sinfonia* di Brahms. Egli è stato efficace interprete, specie dei primi due autori.

Il lavoro dello Scriabin è di un cromatismo spasmodico e di una costruzione alquanto frammentaria.

● SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — 13-14 maggio. La cantatrice Sigrid Onegin ha sfoggiato una voce gradevole per timbro, di ampio volume, finemente educata.

● 14-16 maggio. Il pianista D'Albert, in due programmi di grande stile, si è nuovamente imposto per la tecnica non comune e per i mezzi interpretativi anche se talvolta, come nella *Sonata in si min.* di Liszt, lo portano a strafare. Nel *Carnaval* di Schumann, in Schubert, in Beethoven ha fatto riflettere la sua abilità d'interprete.

● 19-21 maggio. Merito principale del pianista Federico Lamond è quello di interessare vivamente con le sue esecuzioni anche di musiche

non troppo notevoli, come quelle offerte la prima sera. Agilità, morbidezza, quadratura si fondono in lui assai bene. Della *Sonata*, op. 19, di Scriabin, ha dato una esecuzione smagliante.

● GRUPPO UNIVERSITARIO MUSICALE. — 21 maggio-4 giugno. Hanno proseguito le audizioni sull'*Evoluzione della Sonata*, illustrata rispettivamente dal prof. Vladimir Zabughin, che ha sfoggiato dottrina e verve, e da Ernesto Cecon. Tra gli esecutori ricordiamo il maestro Alderighi e il Trio milanese, nella prima seduta; la signorina Cadin e il trio Orefice-Abbado-Malipiero, nell'altra. Conferenzieri e interpreti hanno avuto applausi convinti.

● CONCERTI DIVERSI. — 6 maggio. Il maestro Gallone ha diretto un programma popolare bene eseguito dai mandolinisti milanesi. Vi ha partecipato anche il pianista Giovanni Re.

● 14-28 maggio. Al Lyceum ed all'Orfanotrofio i piccoli esecutori della F. A. M. I. hanno, come sempre, divertito l'uditorio, eseguendo liriche di Pieraccini, un melologo ispirato al maestro Perrachio da una novella di Andersen, musiche di Rinaldi e di altri, e le deliziose *Canzoni primaverili* di Elisabetta Oddone.

● 16 maggio. Il Trio milanese ha eseguito al Lyceum un interessante programma. Il Pinfari, il Martinotti e il Tonini si sono distinti in brani da soli e, insieme, nel *Trio in do min.* di Orefice.

● 23 maggio. Alla serata di beneficenza indetta dal Veloce Club, l'Orchestrale Bazzini ha fatto applaudire *In hora mortis*, scena drammatica del maestro Tarenghi per tre voci femminili ed orchestra. Segui *Il Mantello del Re* opera giocosa di Enrico Magni.

● 25 maggio. La Harmonie Nautique, banda municipale della città di Ginevra composta di cento esecutori, ha dato, sotto la direzione del maestro Gustavo Gabelies, un'applaudita udizione a scopo benefico. Dato il quale, gli apprezzamenti di indole artistica possono essere omissi.

● 29 maggio. Notevolissimo il saggio delle Scuole civiche di canto dirette dal maestro Filippo Brunetto. Piacquero particolarmente, *Ore vissute*, un ciclo di bozzetti corali in forma di «Suite» del maestro Pedron, su parole di Cortella. Sono quattro impressioni di guerra, che vinsero nel 1920 il premio del Comune, assai semplici e pittorescamente efficaci.

ROMA

● AUGUSTEO. — Due Concerti della *Filarmonica Ceca*, con scarso intervento di pubblico. L'orchestra, diretta con energia e senso d'arte dal maestro Vaclav Talich, viene giudicata ottima per gli elementi che la compongono, specialmente negli archi, e per l'affiatamento.

I programmi erano per intero formati di musica ceca (Smetana, Dvóřak, Fibich, Novak, Suk); nel secondo concerto sono state eseguite anche alcune pagine di Wagner.

● ALTRI CONCERTI. — Alla Filarmonica il concerto di chiusura della stagione è stato dedi-

cato a un programma di musica italiana antica e moderna, comprendente opere violinistiche di Veracini, Bomperti, Sgambati; melodie vocali di Leo e Costanzi; inoltre due quartetti vocali di Tommasini e Cametti, e due composizioni, anch'esse a più voci con pianoforte, di Attilio Poleggi, che eran riuscite vincitrici in un concorso indetto dalla Filarmonica stessa. Furono valenti esecutori di questi vari lavori la signora De Grisogono (soprano) il violinista Micheli, le signorine Soccorsi e Castellassi, i signori Liuzzo e Boccaloni, oltre ai componenti la piccola orchestra da camera.

Ha avuto luogo anche alla Filarmonica, con ottimo risultato, il saggio annuale della classe di esercitazioni orchestrali istituita dall'Accademia stessa e diretta dal maestro Di Donato.

Notevole è lo sviluppo preso da tale classe, aperta a tutti gli studiosi privatisti e che favorisce anche i giovani autori che hanno modo di poter ascoltare l'effetto e la portata delle loro composizioni. Essa comprende, per ora, i soli strumenti ad arco e i risultati, fin dall'anno scorso, furono assai soddisfacenti. Quest'anno si è aggiunta una sezione di esercitazioni di musica da camera, mediante raggruppamenti di alunni della classe. Direttore n'è il valente maestro Vincenzo Di Donato, compositore e violoncellista. In quest'anno gli iscritti sono stati ben 56 e se sono lette composizioni di oltre 30 autori e la valutazione dei risultati è comprovata dall'eccellente saggio finale al quale abbiamo accennato.

● Al Teatro Quirino la pianista Lydia Tartaglia, ben nota a Roma, ha dato un concerto con ottimo successo, interpretando opere di Franck, Chopin, Debussy, Gasco e Granados.

● Nell'Aula Magna del Collegio Romano ha avuto luogo un interessante concerto di musiche pugliesi, organizzato da Vito Raelli, che vi ha partecipato come pianista, in unione alla cantante Elena D'Ambrosio, al violinista Cantani e al violoncellista Viterbini (programma: Leo, Trueta, Duni, Piccini, Paisiello, van Westenhout, Tarantini, Spazzaferrì, Costa).

● Prima alla Sala Sgambati e poi al Quirino si è presentato al pubblico romano il violoncellista Amleto Fabbri, rivelandosi ottimo artista per qualità di tecnica e di sentimento.

● Alla Associazione Artistica Internazionale, la pianista Marcella Lanzenay (già applaudita all'Augusteo) ha ottenuto un ottimo successo interpretando Chopin, Schumann, Liszt, Granados.

Alla stessa Associazione hanno tenuto un attraente concerto la violinista Maria Flori e la cantatrice Alessandra Muratori.

● Al Lyceum femminile la cantante Lydia Brunacci e il pianista Mario Bartocchini hanno eseguito, con ottimo successo, musiche antiche e moderne. Ha avuto luogo inoltre, accolto con simpatia, un concerto-profilo di Renzo Bossi, con la partecipazione dell'autore, delle cantatrici D'Ambrosio e Brunacci, della pianista Augusta Coen, del violinista Principe e del vio-

loncellista Peyrot. Infine una riuscita udizione di musiche dei maestri Giuseppe Ferrata e Francesco Mantica, eseguite dalle signore Margliano-Mori e D'Atena, dal pianista Cristiani e dal violinista Micheli.

Al Gruppo Universitario musicale un concerto della apprezzata cantatrice Alma Bucci, che ha interpretato pagine di Franck, Duparc, Weber, De Paoli: hanno partecipato alla seduzione il maestro Casella e la pianista von Eles.

Un'altra udizione allo stesso Gruppo Universitario, col concorso della valentissima cantatrice Anna Maria Mendicini Pasetti e di Alfredo Casella, è stato dedicato per intero alla musica moderna italiana: il programma, molto applaudito, comprendeva lavori di Tommasini, Casella, Alaleona, Santoliquido, Malipiero, Setaccioli, Rieti, De Paoli, Castelnuovo-Tedesco.

Alla Chiesa dei SS. Apostoli, in occasione del Congresso Eucaristico, ha avuto luogo un riuscito concerto diretto dal maestro Don Licinio Refice. Il programma era formato dalla prima parte della *Passione di Cristo* di Perosi, e dal Preludio e dalla terza parte del poema *Dantis poetae transitus* scritto dal Refice l'anno scorso in occasione del centenario dantesco, ed eseguito a Ravenna ed all'Augusteo.

TORINO

Al Circolo degli artisti si è avuta l'audizione delle musiche premiate al concorso dallo stesso indetto. Grande successo ebbe il *Doppio quintetto* del maestro Ghedini (1° premio); con applausi furono accolte la *Suite* di Ghione (2° premio) e le *Leggende cinesi* del Neidhart (proprio per l'esecuzione). In programma anche alcune liriche di Cantù.

Ottimamente riuscite le due sedute del Trio con pianoforte organizzate da Federico Bufalenti: esecutori Arrigo Serato, il violinista Balzarini, il violoncellista Crepax, oltre lo stesso Bufalenti.

Al Trianon, per G. U. M., il prof. Luigi Torri ha tenuto una interessante conferenza, illustrata musicologicamente, sul tema: *Il melodramma italiano nel seicento*.

Un notevole saggio ha offerto, lo scorso Maggio, il Corso di audizioni musicali del Liceo Cavour, che, sotto la guida del maestro Ravenga ottiene sempre migliori risultati. In programma brani dello stesso direttore, di Santoliquido, di Renda, di Sinigaglia, di Donato e di Luigi Cocchi. Di quest'ultimo, la signora Rabaioli eseguì alcune delicate liriche, che piacquero assai.

GENOVA

Il Liceo Gasparini ha presentato a referendum le quattro romanze, prescelte al Concorso dallo stesso bandito, su poesia di Mario Panizzardi. Il 1° premio è stato aggiudicato a quella del maestro genovese Pesenti, il 2° a quella del maestro Carlo Pedron di Milano;

menzione onorevole alle altre due dei maestri Luigi Gazzotti di Modena e Lanzarini di Milano.

Il giovane violinista Aldo Priamo, allievo del prof. Franzoni di Parma, al Carlo Felice ha confermato le eccellenti doti che tanto lo avevano fatto apprezzare lo scorso inverno nello stesso teatro.

Tra gli altri concerti più interessanti svoltisi recentemente a Genova notiamo quelli della pianista Morsztyn — che eseguì un notevole brano di W. Kirby, tratto dalla sua Suite italiana — al Carlo Felice; della pianista Mariana Ferrario al Circolo Gonzales; del pianista They al Tunnel; del pianista Lantard al Carlo Felice; del violinista Rossa, accompagnato al piano dal maestro Angelo Questa, al Lyceum.

VENEZIA

Gli ultimi due concerti del Quartetto veneziano ebbero esito brillantissimo. La pianista Augusta Goen e la violinista Segré apparvero dotate di ottime doti.

La violinista Letizia Calco e i pianisti professori Tagliapietra e Scarlino hanno avuto applausi convinti. La prima è suonatrice di ottime promesse. Il Tagliapietra e lo Scarlino, suonando in due pianoforti, hanno dato prova di grande fusione e di essere interpreti assai intelligenti.

BOLOGNA

Il Trio Bolognese (Salviati, Campioli, Mazza-curati) a «Musica nuova» è apparso un complesso ottimo. In programma un *Trio* di Orefice, un altro di Guerrini, che denota nell'autore continui progressi, una *Barlesca*, bissata, di Certani, ecc.

Un autentico successo ha avuto il pianista Zecchi in due successive sedute.

Il 31 maggio il Liceo musicale ha commemorato Francesco Serato. Alfredo Testoni ne ha tessuto l'elogio ed un numeroso gruppo di violoncellisti, tutti allievi del Serato e che ora coprono cattedre le più importanti dei Licei o Scuole musicali d'Italia, ha eseguito un bel programma comprendente anche la *Scena campestre* del Serato stesso. Gli alunni, infine, fecero omaggio al Municipio di un pregevole quadro del commemorato.

FIRENZE

Riccardo Tagliacozzo e Felice Boghen hanno ottenuto, alla Primavera fiorentina, unanime e fervoroso consenso. In programma la *Ciaccona* di Vitali, brani di Veracini, di Pugnani, di Boccherini e due moderne composizioni di Gasco e di Castelnuovo-Tedesco. Assai apprezzata la *Sonata in la magg.* di Francesco De Guarnieri.

Nella stessa città è piaciuto un nuovo oratorio del maestro Francesco Bagnoli dal titolo *S. Filippo Neri*, su libretto del Padre Alessandro Naldi. Il lavoro, che ha carattere prevalentemente sinfonico, ha avuto ottima accoglienza. Dirigeva l'autore.

NAPOLI

Un concerto unico nel suo genere si è svolto al San Carlo, per intenti benefici, con esecuzioni a 12 pianoforti e a 24 o 48 mani. Il maestro Rosomandi, ideatore dell'audizione, ha dovuto ridurre per tale *orchestra pianistica* le diverse composizioni in programma che, poi, ha diretto egli stesso. In seguito all'ottimo successo il concerto è stato ripetuto.

Alla Sala Maddaloni il maestro Fiore è stato applaudito fervorosamente. Egli ha diretto il *Concerto in la min.* di Vivaldi, musiche di Savasta, di van Westerhout, ed una sua *Barcarola* che dovette bissare.

L'audizione di musiche di Enrico De Leva, alla Sala Maddaloni, si è svolta con grande favore. Fra i brani più graditi dal pubblico ricordiamo *Sirenella*, *Serenata di Pierrot*, *Mentre tu canti*, ecc.

Franco Michele Napolitano è stato direttore e interprete degno d'elogio nel concerto orchestrale che la «Scarlatti» ha dato al Mercadante. Interessantissimo il programma.

Il 6° concerto della Scarlatti comprendeva la *Sonata in sol min.* di Alceo Toni e quella in *la magg.* di De Guarnieri, entrambe accolte bene e bene eseguite da Elsa e da Emilia Gubitosi. Quest'ultima, quindi, dirresse la *Lauda alla Vergine* di Verdi, e due cori di D. Pagella. Fu assai festeggiata.

PALERMO

Al Nuovo Casino furono assai apprezzati il violinista Gino Burgarelli, il pianista Varvaro, la cantante Sidelì e il baritono Fiore.

Al Circolo di Cultura, Maria Trapani Lanza rivelò doti di eccellente pianista. Tra i brani più apprezzati ricordiamo *Le danzatrici di Jodphur* di Gasco.

Allo stesso circolo riuscì assai bene l'audizione organizzata dal maestro Tantillo. Tanto egli (piano), che la signorina Arnò (violino) e la cantante Arcidiacono furono molto applauditi.

Arrigo Serato e Lorenzo Lorenzoni al Quartetto vicentino hanno richiamato un folto pubblico che ha salutato con fervorosi applausi l'esecuzione ottima della *Sonata in do min.* di Beethoven, di quella in *la magg.* di Franck e dell'altra in *re min.* di Saint-Saëns.

Per l'inaugurazione del monumento ai caduti della Patria all'Università di Pavia è stato eseguito un *Inno di gloria* del maestro Renzo Bossi, su parole di Luigi Orsini.

A Novara, al teatro Coccia, è stato assai apprezzato il Trio composto dai maestri Alonso Cor de Las (piano), Garuti (violoncello) e Bertoni (violino).

In una seduta degli amici dell'Arte, a Rovigo, esecutori Giuseppe Sacerdoti (violino) e Goffredo Giarda (organo) piacquero particolarmente una *Canzone* di quest'ultimo, da lui eseguita inappuntabilmente.

Nella stessa città si è avuta una riuscita manifestazione, promossa dall'Istituto musicale, con esecuzione di un coro di cinquecento voci: direttore egregio il maestro Cremesini.

A Spoleto si è formato un Quartetto del quale è anima il maestro Bevilacqua. Il suo debutto, alla Sala XVII Settembre, è stato accolto con favore.

Il Quintetto Capitanio-Francesconi, nella sua terza audizione ha fatto udire ed apprezzare al pubblico bresciano un *Trio*, ancora inedito, in tre tempi di Isidoro Capitanio.

I due concerti organizzati e diretti dal maestro Spezzaferri, per la Scuola Gaffurio di Lodi sono riusciti benissimo.

Il Quartetto senese di violoncelli, che nella prossima stagione udremo a Milano, ha terminato un giro nell'Italia settentrionale, ovunque favorevolmente accolto. Del complesso è organizzatore e paria precipua il violoncellista Arrigo Provvedi.

Per gli Amici dell'Arte il maestro Bandini ha organizzato e diretto a Piacenza un riuscito concerto comprendente, anche, una sua composizione per archi, piano e harmonium che piacque particolarmente.

PARIGI

Les Agrestides di M. Migot, è un lavoro sinfonico alquanto nebuloso e oscuro che riconferma però nell'autore qualità d'istrumentatore e di armonizzatore. Il pubblico del Concerti Pasdeloup di Parigi l'ha accolto favorevolmente.

Al Teatro dei Campi Elisi è piaciuto *Le Poème de la maison*, lavoro lirico in cinque parti del maestro Witkowski, da lui stesso diretto con l'orchestra di Lione e con pregevoli solisti. Il poema d'una concezione nuova, dovuta a Louis Mercier, ha il pregio grandissimo di essere sincero.

MADRID

L'Orchestra Sinfonica di Madrid, in una delle ultime sedute ha rivelato un nuovo compositore, Felipe Briones, il quale viene salutato come una legittima speranza della musica spagnola. Il suo nuovo poema sinfonico, di ampie proporzioni, ha avuto un grande successo.

La Sonata per clarinetto e pianoforte del maestro Setaccioli ha destato grande interesse al Conservatorio di Stoccolma. Il maestro Morales, uno dei più eletti musicisti norvegesi, ne ha dato un caloroso giudizio definendola «moderna, senza voluta artificiosità, ricca di trovate personali, ritmicamente affascinante e di grande soddisfazione per chi la eseguisce».

Il violinista Poltronieri, uscito da poco dal nostro Conservatorio, ha avuto un memorabile successo alla Sezzession-Saal di Vienna.

DIFFONDETE **MUSICA D'OGGI**

RECENSIONI

OPERE D'INTERESSE MUSICALE

DELLA CORTE (A.) — *Paisiello*. (Fratelli Boccia, Torino).

« Mi sarà forse perdonato il peccato di superbia che qui commetto, vantandomi di conoscere perfettamente le manchevolezze di questo libro ». Dopo un esordio così franco non è possibile leggere il libro senza la maggiore benevolenza verso l'autore. L'esame del volume è piacevole e di grande interesse; il senso di peso che spesso si prova in letture di simil genere, e dovuto soprattutto all'aridità della materia da trattare, è sempre abilmente evitato. La biografia del Paisiello si può dire completa, ad eccezione degli anni in cui fu assente dall'Italia; per questa parte si renderebbe necessaria una visita agli archivi di Vienna, Parigi e Pietrogrado. Chi può farlo oggi? La parte critica, invece, è appena rudimentale; l'A. stesso riconosce che essa tenta i primi passi nel suo volume. Diremo un'altra cosa. La critica dell'A. riguarda più la parte teatrale che quella musicale del Paisiello, con larghi riassunti delle azioni, osservazioni acute sui personaggi e sui loro caratteri; manca però uno studio sul carattere del pensiero musicale del maestro trentino e sullo sviluppo di questo pensiero attraverso tutta la vasta produzione di lui. Per giungere a ciò occorrerebbe uno studio prolungato e profondo, non solo su tutta questa produzione inedita per la maggior parte, ma pure su tutto il periodo anteriore al Paisiello risalendo almeno ad Alessandro Scarlatti. E qui alziamo una domanda: varrebbe la pena di affrontare un lavoro così colossale per un autore come il Paisiello? Posta la questione, non osiamo rispondere. Riportiamo invece un'osservazione dell'A. (pag. 199): « La parola e la voce erano gli elementi fondamentali della concezione e dell'arte di P. All'orchestra, così eloquente per Mozart, egli non si affidò mai. Tutta l'emozione di P. è concentrata nel rigo del canto; e, spesso, poiché non sviluppa né amplia il tema, è concentrata soltanto nelle battute iniziali del tema ». Osservazione precisa, esatissima. E se pensiamo mestamente che non esiste ancora la critica, l'estetica di un Domenico Scarlatti, vero genio musicale la cui opera è già interamente edita, ci sembra che la risposta alla nostra questione venga più che naturale.

POIREE (E.) — *Richard Wagner: l'homme, le poète, le musicien*. (Henri Laurens, Parigi).

La vastissima bibliografia wagneriana si arricchisce di un nuovo volume. Veramente non se ne sentiva il bisogno. Per quanto convinti che sul grandioso fenomeno wagneriano non è ancora stata pronunciata la parola definitiva, siamo pure altrettanto sicuri che tale parola è ben lungi dall'essere detta per ora. Sarà il compito di un'altra generazione, forse ancora lontana. Per tali ragioni questo volume non dice e non può dire nulla di nuovo. La materia è trattata però con abilità, chiarezza e concisione. E' un buon libro d'informazione, insomma, ma non un libro di studio.

M. Z.

— *Miniature Essays: Igor Stravinsky, Arnold Bax, Eugène Goossens, Selim Palmgren, Lord Berners, G. Francesco Malipiero*. (J. & W. Chester Ltd., Londra).

E' una collezione di brevi monografie sul più notevole musicista d'avanguardia, scritta in inglese ed in francese, con ritratto e riproduzione d'un autografo musicale, d'una delle copertine più caratteristiche tra le pubblicazioni musicali del maestro illustrato, e della bibliografia dei lavori editi dalla casa Chester.

GIULIO BAS.

LAURENS (E.) — *L'Art du Correcteur*. (Enoch & C. le, Paris).

Non basta essere un buon musicista per saper curare bene una pubblicazione musicale. Però un'edizione scorretta dipende spesso più da inesperienza che da incuria. L'A. di quest'opuscolo s'è prefisso lo scopo di far evitare un simile inconveniente, indicando come un musicista deve procedere e regolarsi quando corregge qualche sua bozza di stampa. Sono consigli semplici, chiari e facili da seguire; il breve lavoro può quindi riuscire utile a chi non si sente troppo forte da questo lato.

A. A.

MUSICA PER ORGANO

GRAY (A.) — *12 Short Preludes for Organ*. (Augener Ltd., Londra).

Non tutti questi brevi Preludi sono d'eguale interesse, ma formano in complesso una buona raccolta pratica di musica sempre gradevole, non difficile e spesso addirittura facile da eseguire, di stile abbastanza fresco, con pagine buone e momenti felici.

BONNET (J.) — *12 Pièces pour Grand-Orgue*. (A. Leduc & C., Parigi).

RIBOLLET (A.) — *12 Pièces pour Orgue*. (A. Leduc & C., Parigi).

Sono due raccolte di composizioni di varia lunghezza (da alcune abbastanza ampie fino a versetti od a brevi interludi), tutte scritte con perfetta conoscenza dell'organo, il quale vi è trattato come un gradevole strumento moderno piuttosto che quale austera e solenne massa sonora. Lo stile è press'a poco quello d'A. Guilmant, adatto quindi alla maggioranza dei suonatori, senza tratti marcati né arditezze.

DUPRE (M.) — *Scherzo pour Orgue*. (A. Leduc & C., Parigi).

Composizione brillante, in moto vorticoso (forse l'A. non ha indicato il movimento perché non trovava la parola adatta), d'una fattura solida, senza gran carattere musicale. Forse pesa un po' l'ostinata costanza dello stesso motivo ritmico, ma in complesso è un pezzo d'effetto ed assai raccomandabile ai concertisti saldi in sella.

GIULIO BAS.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

ZANON (M.) — *30 Arie Antiche della Scuola Napoletana* ad una voce con accompagnamento di Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Sono musiche che completano il quadro della pleiade napoletana del secolo XVIII, sia mettendo in luce nuovi lavori dei maestri più illustri e noti, sia facendo conoscere meglio quelli che, se rimasero secondari per genialità e fama, non furono meno importanti per la storia e per l'evoluzione del gusto e dello stile.

Dal lato dell'arte di canto questa pubblicazione reca un nuovo contributo alla restituzione di quella tradizione italiana, a cui tutti aspirano, e non può non essere fondata sulla più larga conoscenza possibile della letteratura vocale dei secoli XVII e XVIII, che furono l'età florida del bel canto italiano.

Per doppia ragione dunque Matteo Zanon si è acquistato un nuovo titolo alla riconoscenza degli studiosi, scegliendo, elaborando ed interpretando queste Arie, con scrupolo ed amore inesauribili.

GRASSI (E. C.) — *3 Poèmes Bouddhiques pour Chant avec Violon, Hautbois ou second Violon, Violoncelle et Piano à 4 mains. - Le réveil des Bouddhas*. (Heugel, Parigi).

Il tono è nobile ed ispirato all'altezza del reaso, la struttura è un lento crescendo continuo che richiama l'innalzamento degli spiriti fino all'Ultima Saggia; la tecnica piuttosto complessa armonicamente è povera dal lato melodico.

YGOUW (O.) — *Trois Etudes pour le Piano*. (M. Senart, Parigi).

L'A. è certo brillante pianista, uomo di gusto raffinato ed ha mano abituata alla composizione moderna, ma il contenuto musicale di questi Studi pare alquanto esile, specie in proporzione coll'apparato tecnico. E' vero che tale è la debolezza della maggioranza degli Studi.

D'INDY (V.) — *Tableaux de Voyage, 13 Pièces pour Piano*. (A. Leduc & C., Parigi).

E' un lavoro non recente (op. 33) e lo si sente nello stile, sempre nobile e fine, ma un po' lontano da quello odierno dello stesso maestro. Ciò rende questi pezzi più grati ed accessibili al maggior numero dei pianisti italiani, non è vero? Ebbene, essi troveranno in tale raccolta dei chiari e sinceri richiami a cose ed a sensazioni gradevoli e musicali.

QUANTZ (G. G.) — *6 Sonate scelte per Flauto Traverso con Cembalo o con Basso. - Sonata per due Flauti Traversi con Basso*. (R. Forberg, Lipsia).

Sonate preziose per flautisti, di cui il repertorio artistico è così ristretto. Vi si riconosce l'arte del celebre maestro di Federico II di Prussia, in uno stile affine a Bach, ma più flautistico e, si sa, assai meno personale.

FORNASA (E.) — *Mandolinata - Foglie già folte; due Liriche per Soprano con Pianoforte*. (D. Philippi, Montecarlo).

L'A. è un giovane, lo si sente; ha momenti felici e disuguaglianti; ma sente la poesia e comunica la propria vibrazione, ciò ch'è qualità capitale. Le due Liriche sono piene e di facile esecuzione, le raccomandiamo a quanti seguono con simpatia il rivelarsi di nuove forze.

MALIPIERO (G. F.) — *Rispetti e Strambotti per Quartetto d'Arch.*. (J. & W. Chester, Londra).

E il lavoro che vinse a suo tempo il concorso Coolidge e venne eseguito ormai da per tutto.

Il titolo richiama due forme di brevi poesie popolari, ed il Quartetto è difatti intonato a primitività, pure essendo raffinato ed ardito, e presentando una notevole continua tensione di spirito. Dal lato formale sono venti episodi o strofe, numerate, ed incatenate in un pezzo solo; strofe tra loro indipendenti, ma non del tutto. Le vincola il circolare d'un motivo caratteristico (quello del primo violino all'inizio, suggerito dall'accordatura in quinta delle corde dello strumento), ed assai più l'inflessibile connessione di stile e di pensiero che, più di tutto, forma la logica complessiva del pezzo. E' quella concatenazione incontrollabile, intima, ma non per questo meno efficace, che dà unità ai Motetti antichi, a tante Arie dei secoli scorsi, ed è l'unica legge delle composizioni senza veri e propri ritorni di periodi.

L'effetto strumentale è bello, quando il Quartetto sia eseguito da artisti provetti. Non vi sono sfoggi di urti tonali, che ormai non sorprenderono più, non inestricabili grovigli di note. A parer nostro è il miglior lavoro fatto finora da G. F. Malipiero.

MENDELSSOHN (F.) — *Concerto, op. 64, per Violino, con accompagnamento di Pianoforte*. Edizione riveduta da Teresina Tua. (G. Ricordi & C., Milano).

Il bellissimo Concerto, caro a tutti i violinisti, è qui riveduto per la tecnica del violino da quella grande artista e rara insegnante ch'è T. Tua. Non v'è pleora di segni, non pedanteria scolastica, ma si può dire che ogni frase si presenta chiara all'esecutore, quindi nelle ottime condizioni di lettura.

VITALI (M.) — *Clavicembalisti Italiani*. Composizioni scelte, rivedute, dattiloscritte, ecc. (G. Ricordi & C., Milano).

MOZART (W. A.) — *Pezzi celebri*. Ed. riveduta e dattiloscritta da M. Vitali. (G. Ricordi & C., Milano).

Varie composizioni dei nostri vecchi clavicembalisti (da Frescobaldi a Paradisi, cioè dal 1500 a tutto il 1700) si presentano intiere od in parte, nell'accurata revisione di Mario Vitali. I segni d'esecuzione sono continui e si sforzano di suggerire un'interpretazione che risponda al gusto odierno, mentre la dattiloscrittura è quella d'un sicuro pianista. Forse qualche titolo suona strano, ma questa è una menda che trova largo compenso quando suona bene la musica.

Di Mozart vengono qui ristampati cinque pezzi, tra cui la *Fantasia in re minore* e quella in *do minore* (non in *es* come si crede l'ultima Sonata per pianoforte), ed anche qui tutto si presenta a chi legge in maniera chiara ed insolutiva.

RESPIGHI (O.) — *Quattro Liriche per Canto e Pianoforte su parole di poeti armeni*. (G. Ricordi & C., Milano).

Testi scelti con buon gusto e sentiti ed espressi da un musicista vivo e sicuro di sé. Il carattere orientale vi agisce in maniera che direi interiore, non con formule, ma collo spirito suo. Tutto vi è semplice, senza grovigli armonici, e con andamenti ritmici e melodici che ricordano il canto gregoriano; ma è un ricordo caro, come lontano, un'eco che giunge attraverso alla persona dell'amore, quindi un'eco rivissuta dal musicista. Arte dunque e non gioco d'imitazione.

Queste Liriche sono fra le cose più felici del Respighi.

CASELLA (A.) — *Papazzetti, 5 musiche da marionette per Pianoforte a 4 mani*. (J. & W. Chester Ltd., Londra).

Tutti conoscono ormai la personalità d'Alfredo Casella quale compositore; essa si riconferma qui schiettamente, coi suoi tratti specie armonici, e colla consueta maestria tecnica. A prendere sul serio questi piccoli gro-

teschi ci si cantava da sé; sorridendone ci s'accorge che, per esempio, la Marcetta e la Polka sono deliziosamente piccanti ed argute. Chi non ama l'umorismo non li legga neppure, chi invece ci si diverte li suoni: forse li metterà a fianco dei pezzi facili a 4 mani di I. Stravinskij.

IRELAND (J.) — *The Darkened Valley*. Piano. (Augener Ltd., Londra).

Delicato pezzo per pianoforte ispirato da due versi di M. Blake, tutti pieni di poetica malinconia. Nessuna difficoltà d'esecuzione.

DAVICO (V.) — *Trio en fa mineur pour Violon, Violoncello et Piano*. (Editions de la Sirène, Parigi).

È un Trio di piccole dimensioni, con temi decisi, specie nei tempi mossi, e svolgimenti veri e propri, che non coprono la personalità dell'A., improntata piuttosto alla squisitezza della contemplazione che non all'azione vigorosa. Così il breve *Intermezzo* è forse più caratteristico degli altri tempi, e sempre là dove c'è una nota di dolcezza e di distinzione, essa è felice e gradita.

Questo giudizio non è una condanna pel complesso del lavoro, che è buono, e deve risultare chiaro nell'esecuzione. I tempi I, III e IV sono vivaci e scorrevoli, l'armonia moderna, pur su una buona base tradizionale, e gli effetti strumentali regolati con opportuna varietà.

In complesso è un lavoro vivo e non spinto nello stile; speriamo sentirlo presto eseguire nei nostri buoni concerti di musica da camera. GIULIO BAS.

BACH-RESPIGHI. — *Aria per Contralto della «Passione secondo S. Matteo»*; trascritta per Canto, Violino e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Non occorre parlare della bellezza alata del brano vocale e strumentale, poiché tutti sanno quale scrigno di autentici tesori sia la celebre opera del grandissimo Bach. Basterà dunque complacersi della genialissima fatica del maestro Respighi, che ha aggiunto al repertorio delle cantatrici da camera un pezzo di rara eleganza melodica e di risorse neovollistiche, anche per la geniale collaborazione del violino concertante.

MISCHA-LEON. — *Night Song*. (Augener Ltd., Londra).

La finissima, delicata poesia di Hubi Newcombe ha trovato nel compositore un animatore spacciatissimo. Egli si è attenuto ad uno stile semplice, e con poche note melodiche e ben disposte ha completato con delicatezza il grazioso quadretto tracciato dal poeta. Se la piccola romanza avesse un abile traduttore, incontrarebbe molta fortuna anche fra noi.

MISCHA-LEON. — *Happy Little Dream Song*. (Augener Ltd., Londra).

È opinione di molti che la lingua inglese poco si presti all'espressione di tenui sensazioni o di sentimenti oltremodo teneri e delicati. Nella poesia di Hilda Hart, musicata da Mischa Leon, avviene proprio il contrario, tale è la grazia evanescente di cui i pochi versi sono soffiati. Per la musica devo ripetere quanto ho scritto per la romanza *Night*. L'autore non si ripete, ma si afferma efficacemente.

STEWART (D. M.) — *The West Wind Song*. (Augener Ltd., Londra).

L'autore scrive *Song*, ma a dire il vero credere che la composizione del noto musicista richiederebbe un appellativo diverso, più adatto a qualificare la struttura del pezzo e anche le sue proporzioni. Della canzone vanta la chiarezza dell'idea e la scorrevolezza della forma, ma gli sviluppi sono più complessi, e la poesia alla quale si ispira di un'importanza assai più notevole.

LLOYD (E. M. J.) — *My Soul and I*. A school cantata. (Augener Ltd., Londra).

La Cantata si compone di sette piccoli brani, tre dei quali si svolgono a due voci. Dedicata ai ragazzi, la composizione si attiene ad una forma semplice, facile, ispirata al buon gusto, ma sovrata da ogni ricercatezza. Le voci si mantengono nell'ambito consacrato alle voci infantili, e l'armonia sfugge le arditezze pericolose. La *Vocal Dance* ad una voce, la *Bluebell's Ring Song* e la *Echo Song* conquistano veramente il lettore per la spiccata grazia del loro andamento.

MERIKANTO (O.) — *Evening Song*. (Augener Ltd., Londra).

Piccola pagina chiara, la nuovissima composizione dell'antico maestro riafferma le sue prerogative di musicista serio e padrone dell'arte sua.

BUTLER (L.) — *Song of a Briton for Piano*. (Augener Ltd., Londra).

L'autore non è alle sue prime pubblicazioni; di lui la casa Augener ha stampato due volumi di *Mesodoghi* per pianoforte ispirati ai soggetti più svariati, una *Suite*, degli *Schizzi* e vari *Pezzi* staccati sempre per pianoforte. L'attuale sua novità *Song of a Briton* nulla presenta di specialmente caratteristico; si distingue però per una robustezza di ritmo poco comune e per un andamento chiaro e logico sotto ogni punto di vista.

E. O.

La Musique de Chambre - Année 1921, II semestre. (Maurice Senart, Parigi).

Anche la 2.^a puntata della pubblicazione, così felicemente ideata dal Senart di Parigi, non può che pienamente soddisfare gli amatori di musica da camera, specie quelli che vivendo lontano dai grandi centri hanno bisogno di essere tenuti al corrente su ciò che di più importante si pubblica in quel genere. Abbiamo anche questa volta, racchiuse sotto robusto ed elegante cartone, cinque serie di musiche: la 1.^a per Pianoforte; la 2.^a per Canto e Pianoforte; la 3.^a per Violino e Pianoforte; la 4.^a per Violoncello e Pianoforte; la 5.^a per musiche d'insieme. Ciascuna ha una parte riservata alla musica moderna e un'altra all'antica, comprendenti entrambe i più bei nomi di compositori. Tra i moderni ricordiamo Labey, Koehlin, Migot, Royer, Cros, Collet, Honegger, Bret, Debé, Delune, Masson, Milhaud, ecc.; degli antichi figurano: Rossi Romano, Méhul, Philidor, Gaviniés, Dupont, Bach, Haydn, ecc. M.

BIANCHINI (G.) — *Cinq Mélodies*. Paroles de Paul Géraudy. (Société Anonyme des Editions Ricordi, Parigi).

Se pur non fosse venuto l'esito vittorioso nel recente concorso nazionale per un'opera lirica, a metterlo in nuova luce, il nome dell'autore già da un pezzo non è ignoto. Le sue liriche italiane e francesi da qualche anno girano i salotti e le sale da concerto ed è di ieri la festosa accoglienza alla sua geniale serie di *Serenate* e *Barcarole veneziane*. In questo *Toi et moi* la personalità del musicista si rivela sempre costante, ma più evoluta, più raffinata. La scelta stessa delle poesie dimostra una sensibilità delicatissima e la musica, fatta tutta di lievi sfumature e mai di tinte violente, commenta nel modo più felice la squisitezza dei versi. Educato a Parigi, l'estro del Bianchini ha sentito — ed è naturale — l'influsso della moderna scuola francese, ma la sua personalità non ne esce per questo offuscata. Certe durezza armoniche sono più apparenti che reali e si spiegano facilmente con un gioco di appoggiature di sapore nuovo e piccante. Ci permettiamo però di consigliare l'A. a non voler insistere troppo in certe forme che, con evidenza, gli sono molto simpatiche: v'è il rischio di cadere nell'artificio e nel manierato, mentre una delle migliori sue caratte-

rische è proprio la spontaneità. Spontaneità, s'intende, fatta d'arte e non d'improvvisazione. Sebbene di difficoltà non eccessiva, tutte e cinque le liriche esigono nell'esecuzione un gusto finissimo e moderno.

PAGANINI (N.) — *Movimento perpetuo - Cantabile e Valtzer - Cantabile - Variazioni sopra un tema di Giuseppe Weigl*. (Universal Edition, Wien).

Quattro composizioni del grande violinista che vengono stampate ora per la prima volta, dopo più di ottant'anni dalla sua morte. Brani interessanti e simpatici, pur non rivelando alcun nuovo aspetto della sua figura artistica, né illuminandola di nuova luce. Ottima l'idea di unire a due di questi brani un fac-simile dell'autografo. Notiamo che sul frontispizio di quello del *Cantabile e Valtzer* sta scritto: «...dedicato al bravo ragazzino Camillo Sivori». Quante idee sorgono improvvisate al leggere questa frase!

AUTORI ANTICHI VARI — *Chants de France et d'Italie*. (Maurice Senart, Parigi).

Sebbene i brani presentati non abbiano tutti lo stesso valore artistico — alcuni sono proprio debolucci — tuttavia la raccolta presenta l'interesse speciale di metterci a contatto con autori non più che altro di nome, come il Monsigny, il Dalayrac e il Philidor. La parte di pianoforte è molto curata, talora non sarebbe stata inopportuna una maggior libertà di trattamento. Se ai revisori va la lode d'essere stati fedeli alla partitura originale, il loro rispetto è stato eccessivo quando ha degenerato in povertà di scostegno pianistico. Ma per fortuna punti simili non sono molti. M. Z.

BOCCHERINI (L.) — *Sei Quartetti per Archi*, op. 6; edizione riveduta e riordinata da Enrico Polo. (G. Ricordi & C., Milano).

Apriamo una biografia del Boccherini e leggiamo: «...lasciò circa 400 composizioni strumentali, tra cui un centinaio di quartetti per archi e più di centocinquanta quintetti...» Ma tutta questa musica dov'è finita? Risposta: è dispersa qua e là e in gran parte inedita. Così intanto una personalità eminentemente geniale rimane pressoché sconosciuta. Non fosse che per questo, il maestro Polo s'è reso benemerito nel preparare quest'edizione di sei quartetti; è un vivo raggio di luce che illumina la nobile figura del maestro ingiustamente lasciato nell'ombra. L'edizione, nitida e accurata sotto ogni aspetto, invoglia alla lettura; è un'onda di serenità, di gaiezza, di eleganza, di poesia che c'involve e tanto più ci fa rimpiangere la musica ancora ignota del grande autore. Il maestro Polo completerà la sua bell'opera di artista e propagandista se vorrà allestire qualche esecuzione di queste composizioni da lui con tanto amore e sapienza preparate. J. N.

ARNE (T. A.) — *Suite per Clavicembalo*, riveduta e trascritta per Pianoforte da Emilia Gubitosi. (G. Ricordi & C., Milano).

Dall'Arte Pianistica, Napoli, N. 3, 1922. Sono quattro pezzi (*Allegro, Gavotta, Minuetto, Finale*) scelti da certe Sonate per cembalo, e disposti in forma di Suite. I pezzi sono tutti graziosi, condotti sul più puro stile dell'epoca; e nella revisione di Emilia Gubitosi — la quale ha arricchito la parte tecnica senza per nulla modificare la struttura armonica — i caratteri del tempo non sono per nulla alterati.

I quattro pezzi, essendo stati tolti da diverse Sonate, appartengono a diverse tonalità; ciò che allontana la Suite dal carattere unitonale che era tirantico nel settecento. Credo che si sarebbe potuto ottenere questa caratteristica portando tutti i pezzi alla tonalità di sol maggiore. Ad ogni modo, la revisione è di molto interesse

e la pubblicazione opportunissima sia per lo studio come per concerto. A. L.

DIZI (F. J.) — *Quarantotto Studi per Arpa*. Nuova edizione riveduta e diteggiata da L. M. Tedeschi. (G. Ricordi & C., Milano). Da *Musici d'Italia*. Anno II, N. 2.

Basta il nome di L. M. Tedeschi, cioè del primo arpista che oggi vanta l'Italia, per dare a questa edizione dei noti Studi del Dizi, da lui curata, il diritto a tutta l'attenzione da parte dei cultori dello strumento. Vi abbondano, oltre le sapienti diteggiature, oltre le utili indicazioni per l'uso dei pedali, tutti i segni necessari per una interpretazione espressiva di ogni studio.

LONGO (A. G.) — *Sei divertimenti facili*: 1. *Variazioni sul tema «Ah! vous dirais-je Mirlan»*; 2. *Tempo di Gavotta*; 3. *Piccola Suite*; 4. *Studio in forma di Valtzer*; 5. *Idillio*; 6. *Tema con Variazioni*. Per due Pianoforti. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Musici d'Italia*, Milano, n. 3, 1922.

La letteratura per due pianoforti, non certo molto copiosa — specialmente in Italia — si arricchisce di sei nobili e sincere composizioni. Il chiaro maestro Longo non è di quei musicisti che vogliono tenersi al corrente (che brutta frase per cose d'arte!) a qualunque costo, e cioè a dispetto della loro natura, del genere della loro educazione musicale, e... della loro età. Gli va data lode della franca onestà con cui egli scrive. Come in tutto, del resto, anche in arte l'onestà riesce sempre a vantaggio di chi la pratica. G. C. P.

MUSICA SINFONICA

MIX (S.) — *Intermezzo Sinfonico del Metadramma «Astrale»*, Op. 32, II. (Bratti & C., Firenze).

L'A. ha voluto suscitare un sentimento di solenne arcaica tragicità adattando all'uso odierno alcuni di quelli che si suppone fossero i mezzi musicali dell'arte ellenica, ed ha impiegato per questo una grande orchestra, con clarinetto basso, controfagotto, celeste, tuba bassa, ecc. Egli ci permetta di limitarci a segnalare questo suo tentativo, esprimendo il dubbio che si potesse ottenere effetto poco diverso con molto minore apparato strumentale. A. A.

Recentissima pubblicazione:

F. LISZT

ALBUM

piccole facili Composizioni e Trascrizioni per Pianoforte

riunite, rivedute e diteggiate da FELICE BOGHEN

- I. Consolations (N. 1).
- II. Consolations (N. 2).
- III. Angelus. Prière aux Anges Gardiens.
- IV. Agnus Dei della «MESSA DA REQUIEM» di G. Verdi.
- V. Ave Maria d'Arcadeh.
- VI. Pater noster.
- VII. Hymne de l'enfant à son réveil.

115811. Fr. 6 (summo compreso).

EDIZIONI RICORDI

IN TUTTI I TONI

CONCORSI

⊗ La torinese A.M.I.C.A. indice per i propri Soci quattro concorsi per composizioni: a) per pianoforte solo; b) per canto e pianoforte; c) per violino e pianoforte; d) per violoncello e pianoforte. Premio: l'esecuzione nella sala del Liceo di Torino e la pubblicazione di almeno due degli scritti vincitori. Le composizioni dovranno essere inviate non oltre il 30 giugno p. v., in plico raccomandato, al maestro Vittorio Renda, segretario dell'A.M.I.C.A., in via S. Donato 7, Torino.

⊗ Il maestro Amilcare Zanella, direttore del Liceo musicale di Pesaro, invita i musicisti di nazionalità italiana ad una gara — scadenza il 15 agosto p. v. — per una composizione per pianoforte che verrà pubblicata dalla Casa Pizzi di Bologna ed eseguita dallo stesso Zanella in una prossima tournée con programma esclusivamente di autori italiani.

⊗ Il termine del Concorso bandito da Musica Nuova di Bologna per una Sonata per pianoforte (vedi nostro fascicolo di dicembre u. s.) è prorogato al 30 settembre p. v.

⊗ Il Concorso americano Coolidge, per un Quartetto a corda, è stato vinto dal compositore u. gherese Leo Weiner, al quale venne assegnato il premio di mille dollari.

NOTIZIE

⊗ Il maestro Aldo Finzi ha finito una ouverture ispirata al *Cyrano di Bergerac* di Rostand, in quattro tempi. Anche ad un lavoro sinfonico lavora il maestro Emanuele Gennai ispirandosi ad alcune forti pagine di D'Annunzio. Il maestro Edgardo Corio, già vincitore di alcuni concorsi, mentre sta abbozzando un'opera comica in un atto di ambiente trecentesco, ha quasi finito due altri lavori: una *Suite* per orchestra e un *Poema* per cori ed orchestra.

⊗ Secondo il «Carroccio» nella prossima stagione al Metropolitan di Nuova York, oltre l'attesissima *Anima allegra* di Vietadini, verranno rappresentate: *Romeo e Giulietta* di Gounod con Gigli e Lucrezia Bori; *L'Africana* con Gigli; *Mona Lisa*, nuovissima opera del maestro tedesco Schilling, di argomento italiano; *Giulio Tell* di Rossini. Ritournerà la Galli-Curci che, oltre al solito repertorio, interpreterà *Butterfly* e *Bohème*, e, sembra, ritornerà anche Titta Ruffo.

Nella stagione testè terminata si sono avute 175 rappresentazioni con 38 opere, delle quali 24 italiane, 8 francesi, 4 tedesche e due inglesi.

Tra gli autori italiani Verdi ha avuto 27 rappresentazioni con 7 opere (*Aida* 8); Puccini 25 con 4 opere (*Tosca* 9); Leoncavallo 12 con 2 opere. Tra le opere straniere quelle che hanno avuto più rappresentazioni sono state: *Carmen* (8), *Snegourotchka* (7), *Valkiria* (6).

⊗ Il successore di Bruno Walter, nella direzione dell'orchestra di Monaco, sarà M. Knappertsbusch.

⊗ Gli incassi lordi parigini per l'anno 1921 sono stati:

pei Teatri	Franchi 104.599.933.
pei Concerti, Caffè-Concerto e Music-Halls	» 53.982.694.
pei Cinematografi	» 75.689.667.
per gli altri spettacoli	» 16.605.071.

Totale Franchi 250.877.365.

Al cambio odierno, la sola città di Parigi ha dato dunque un incasso di circa 430 milioni di lire italiane!

⊗ Ecco alcune sovvenzioni, in marchi, accordate sul bilancio 1922 ai teatri delle seguenti città: Weimar, 4.700.000; Meiningen, 1.400.000; Altenburg, 3.200.000; Gotha, 2.500.000.

⊗ Per commemorare il 25.º anniversario della morte di Brahms, il Museo musicale Manskopf di Francoforte ha organizzato una esposizione temporanea dedicata al maestro.

NECROLOGIO

⊗ Il 18 maggio a Milano, destando vivissimo rimpianto, morì, a soli 39 anni e dopo breve ma inesorabile malattia, *Eugenia Burzio*, la ben nota artista di canto e una di quelle che meglio rappresentavano il temperamento italiano. Allieva dapprima del nostro Conservatorio, poi del maestro Aversa, fece rapidissima carriera e cantò nei maggiori teatri d'Europa e d'America prediligendo le opere che richiedevano grande forza espressiva e meglio si prestavano alla sua voce di soprano drammatico.

Fanciulla del West, in Italia, *Resurrezione* di Alfano, *Zingari* di Leoncavallo la ebbero a prima interprete. Alla Scala riportò un notevolissimo successo in *Norma* e in *Armida*. L'ultima volta che apparve al nostro pubblico fu, pochi anni or sono, al Lirico, in *Marion Delorme* di Ponchelli.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

Temporaneamente il prezzo di vendita è aumentato del 100 per 100 per tutte le categorie

CANTO

Musica vocale da camera
con accompagnamento di Pianoforte

- BOULANGER (Nadia). (R. 839 a 844). *Mémoires*: 1. *Doute*. — 2. *Au bord de la route*. — 3. *L'Echange*. — 4. *Le Coiffeur*. — 5. *J'ai frappé...* — 6. *Chanson « Elle a vendu son cœur »*. Ms. ou Br., cad. Fr. 2.
FOURDRAIN (F.) (R. 629). *Les trois moineaux*. Poème de G. H. Sonnet. Ms. ou Br. Fr. 1,75.
RACCUGLIA (F. E.) (118847). *Astri e Meduse*. Parole di G. Rosi. Ms. o Br. Fr. 2,50.

PIANOFORTE Studi

- TAGLIAPIETRA (G.) (E. R. 196-197). 40 *Studi di perfezionamento*. Iª Serie (N. 1-20). — IIª Serie (N. 21-40). cad. (a) Fr. 4.

Con la IIª Serie, completiamo la pubblicazione di questi Studi che alla difficoltà di una tecnica non comune uniscono il pregio di una sostanza musicale che fa assurgere le varie combinazioni pianistiche a veri e propri effetti artistici.

Composizioni originali

- CHIGI (G.) (118746). *Andantino*. Fr. 2.
DICKS (E. A.) (114714). *The Study of Polyphonic Music*: HINZEL (G. F.) *Moderato in C*. — BACH (J. S.) *Allegro (N. 1 Two Part Invention)*. — BACH (J. S.) *Allegretto (N. 4 Six Little Preludes)*. Fr. 1,25.
FRESCOBALDI (G.) (E. R. 85). 25 *Canzoni per Cembalo od Organo*, trascritte per Pianoforte ed illustrate da F. Boghen. (a) Fr. 4.

Il prof. Boghen, appassionato ricercatore di musica antica, ha preparato una eccellente edizione delle Canzoni del Frescobaldi che additiamo agli studiosi.

ORGANO

- GIARDA (G.) (118899). *Tre Pezzi*. Op. 50: I. *Toccata*. II. *Canzone*. — III. *Studio*. Fr. 2,50.

VIOLINO

con altri Istrumenti

- HEURTEUR (F.) (R. 836). *Berceuse pour Violon solo*, Quintette à cordes et Piano-conducteur. Parties réunies (a) Fr. 2. — Chaque Partie (a) Cents. 20.

PICCOLA ORCHESTRA con Pianoforte conduttore

- BILLI (V.) (118809). *La Pendule*. Fox trot-Carillon ou One Step. Op. 370. (a) Fr. 3.

- BILLI (V.) (118820). *Dolores*. Paso doble español. Op. 371. (a) Fr. 2,50.
CANDIOLO (U.) (118770). *The Fakir*. Fox trot. (a) Fr. 3.
RICCIARDI (V.) (118910). *La Coquette*. Danse nouvelle. (a) Fr. 2,50.
— (118912). *El Banderillero*. Paso doble - One Step. (a) Fr. 2,50.
— (118914). *Requiebro*. Tango. (a) Fr. 2,50.
SALLUSTIO (G.) (118797). *Perrinca*. Tango-Hésitation. (a) Fr. 3.

PARTITURE D'ORCHESTRA Formato tascabile (Cm. 13x18)

- CASELLA (A.) (118810). *Le Couvent sur l'eau* (Il Convento Veneziano). Comédie chorégraphique sur un argument de J. L. Vaudoyer. Fragmenta symphoniques. (a) Fr. 10.
DE SABATA (V.) (118672). *Juventus*. Poema sinfonico. (a) Fr. 10.
GUERRINI (G.) (118674). *Visioni dell'antico Egitto*. Due quadri sinfonici (dall'*Aphrodite* di Pierre Louys): 1. *Sul molo d'Alessandria*. — 2. *Il baccanale in casa di Bacchis*. (a) Fr. 15.
MANCINELLI (L.) (118675). *Scene Veneziane*. Suite. N. 3. *Fuga degli amanti a Chioggia*. (a) Fr. 7.
MARIOTTI (M.) (118705). *A Ferrara*. Poema sinfonico. (a) Fr. 10.
MARTUCCI (G.) (118812). *Notturmo in Sol bem. magg.* Op. 70. N. 1. (a) Fr. 3.
— (118813). *Novelletta*. Op. 82. (a) Fr. 5.
MONTEVERDI (G.) (118670). *«onata*, sopra «*Santa Maria*» per Canto ed Orchestra. Versione ritmica e strumentale di B. Molinari. (a) Fr. 5.
RESPIGHI (O.) (118814). *Antiche Danze ed Arie per Liuto* (Sec. XVI). Trascrizione libera per Orchestra: I. MOLINARO (SIMONE). *Balletto detto «Il Conte Orlando»*. — II. (GALLIETI VINCENZO). *Gagliarda*. — III. IONATO. *Villanella*. — IV. IONATO. *Passo mezzo e Mascherada*. (a) Fr. 10.
— (118815). *Fontane di Roma*. Poema sinfonico: (La fontana di Valle Giulia all'Alba. — La fontana del Tritone al mattino. — La fontana di Trevi al meriggio. — La fontana di Villa Medici al tramonto). (a) Fr. 10.
SANTOLUQUIDO (F.) (118711). *Acquarelli*. Suite sinfonica (La mattina nel bosco. — *Nerica*. — *Vespro*. — *Festa notturna*). (a) Fr. 10.
ZANONAI (R.) (118816). *Serenata medioevale per Violoncello solista, due Cori, Arpa ed Archi*. (a) Fr. 3.
L'edizione di una collana di Partiture d'Orchestra in formato tascabile ha un duplice scopo: di studio e di propaganda, e a conseguirlo gioveranno sia lo speciale formato di essa, sia la modicità del prezzo di vendita.

ALTRE EDIZIONI

OPERE D'INTERESSE MUSICALE

- *La Vita musicale di Padova*. 1922. Relazione per l'erezione in ente morale dell'Istituto musicale. (Tip. Seminario, Padova).
- CAMETTI (A.). *Giovanni Pierluigi da Palestrina e il suo commercio di pellicceria*. (R. Società romana di Storia patria, Roma).
- WOLF (I.). *Musikalische Schriftfälsch. für den Unterricht in der Notationskunde*. Heft 1, 2. (C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung, Bockeburg).

MUSICA SACRA

- ALMANDOZ (N.). *Christus factus est a 4 voces mixtas*. (Orfeo, Madrid).
- BAS (G.). *In 1^o Nocturno Officii Defunctorum ad Matutinum ad exemplar editionis Vaticanae et Cantus Gregorianus harmonice modulatus*. (Desclée & C., Tournai).
- GOICOECHEA (V.). *Miserere mei Deus*. 2 lasob. a 4 voces mixtas. Pt. 1. — *1^a Lamentación del Viernes Santo a 4 voces mixtas*. Pt. 1, 50. — *Missa ferial para Adviento y Cuaresma a 4 voces mixtas*. Pt. 1, 50. (Orfeo, Madrid).
- OTANO (N.). *Responsorio 1^o Nocturnal Majoris Hebdomadae in lasob.* 4 voces inaequales. Pt. 2. — *2^o Lección del Sábado Santo a 4 voces mixtas*. Pt. 2. (Orfeo, Madrid).

MUSICA VOCALE DA CAMERA con accompagnamento di Pianoforte

- ALBERANI (G. B.). *Nevicata*. Coro per bambini. Parole di E. Panzochi. Fr. 2. — *Pro Montibus*. Idem. Fr. 2. (F. Bongiovanni, Bologna).
- BAZELAIRE (P.). *Les Yeux d'or de la nuit*. Paroles de Lecomte de Lisle. Fr. 6. — *Triptyque*. Poésie de Colin. Fr. 5. (M. Senart, Paris).
- BRE (G.). *Vers l'absent*. Poésie de S. Jourdan. (M. Senart, Paris).
- DALAYRAC. *Galisten*. Acte II (Scène VIII). Fr. 1. — *Maison à vendre*. Acte I (Scène IV). Fr. 1. Recueilli par H. Expert. (M. Senart, Paris).
- DELMAS (M.). *Nuit Noche*. Poésie de A. Samsin. Fr. 3. (M. Senart, Paris).
- D'OLLONE (M.). *Dites-moi quel est mon pays...* Poésie de A. Métrier. — *Solitude*. Poésie de Sainte-Beuve. Fr. 3, 50. (M. Senart, Paris).
- DUPUIS (S.). *Nostalgie*. Poésie de A. Silvestre. Fr. 7. — *Rondes Cramignons*. Fr. 5. (M. Senart, Paris).
- ENGLEBERT (Y. O.). *Viens lentement l'assoir...* Paroles de E. Verhaeren. (M. Senart, Paris).
- FERRARI (M.). *Serenata*. Parole di L. Anzoletti. L. 4. (F.lli Serra, Genova).
- GLUCK. *Armide*. Air du troisième acte. Arrang. de P. Vidal. Fr. 1, 75. (M. Senart, Paris).
- GORI (S.). *Confidanza*. Canzonetta. L. 4. (R. Izso, Napoli).
- GRANDJANY (M.). *Berceuse*. Paroles de R. Kipling. Fr. 3. (M. Senart, Paris).
- LE BORNE (F.). *Un Sotr*. Paroles de Cebrens-Norbens. Fr. 3. (M. Senart, Paris).
- MALPIERO (G. F.). *Orfeo* ovvero l'Ottava Cantone. Rappresentazione musicale in un atto. Fr. 22, 50. (J. & W. Chester Ltd., London).
- MEHUL. *Arlodant*. Acte I (Scène II). Recueilli par H. Expert. (M. Senart, Paris).
- MONSIGNY. *Ariette pour Soprano*. Extrait de « On ne s'avise jamais de tout ». Arrang. de P. Vidal. Fr. 1, 75. — *Le Déserteur*. Acte I (Scène III). Recueilli par H. Expert. (M. Senart, Paris).
- MOREAU-FEBVRE (H.). *Les Vierges au crépuscule*. Poème de A. Samsin. — *Arpège*. Poésie de A. Samsin. (M. Senart, Paris).

- MOZART (W. A.). *Idoménée*. Air supplémentaire pour Soprano et Piano solo avec acc. d'un 2. Piano. Fr. 3, 50. — *Les Noces de Figaro*. Air supplémentaire. Fr. 2, 50. Révisions de P. Vidal. (M. Senart, Paris).
- NOYON (J.). *Huit Mélodies*. Fr. 7. (M. Senart, Paris).
- PHILIDOR. *Tom Jones*. Acte I (Scène I). Recueilli par H. Expert. Fr. 1. (M. Senart, Paris).
- RAMPONI (A.). *Quando il lume è spento*. Fr. 2. — *La Parola alle bestie*. Fr. 2. — *Anche lo Shimmy*. Fr. 2. Versi di A. Bulgarelli. (F. Bongiovanni, Bologna).
- SAUVREZIS (A.). *Calme des jardins*. Poésie de L. Armand-Grimé. Fr. 3. (M. Senart, Paris).
- SCOTT (C.). *Villanelle of Firelight*. Words by N. N. Carvalho. S. 2/-. (Elkin & Co., Ltd., London).
- TREMOIS (M.). *Mélodies*. 1. recueil. Fr. 5, 50. (M. Senart, Paris).
- VERSEPUY (M.). *Le Corbeau et le Renard*. Fr. 2. (M. Senart, Paris).
- ZANOTTI BIANCO (M.). *Tre Canti originali per una Voce e Pianoforte*. L. 10. (E. Grandi, Roma).

MANDOLINO E CHITARRA

- MORLACCHI (A.). *Terzicore*. Raccolta di Danze moderne ridotte e trascritte: 1. ANGOLINI, *Medoro*. — 2, 3 De Fro A., *Parapluie, Verso l'amore*. — 4. PRONTINI, *Baciarmi*. — 5. MAZZO, *Marcia Aosta*. — 6 a 10. MOLETTI, *Cocktail, Slam, Tip-Tip, Valse languoureuse, La Virtuosa*. — 11. SOLAZZI, *Quadrifoglio*. — 12. WOSLEY, *Amour qui chante*. Ogni numero Fr. 1. (A. & G. Carisch & C., Milano).

ARCHI

- BLOCH (E.). *Streichquartett*. Partitur. (Universal Edition, Wien).
- DALAYRAC. *Quatuor N. 5 pour 2 Violons, Alto et Violoncelle*. Recueilli par L. de LA LAURENCIE. Fr. 2, 50. (M. Senart, Paris).
- DE GUARNIERI (F.). *Quartetto in Fa*. L. 4. (Pizzi & C., Bologna).
- HERMANN (F.). *Ensemble Album for Quartet*. (2 Violins, Viola & Violoncello). S. 3/-. (Augener Ltd., London).
- HENNING (G. T.). *Dodici Tril scolastici*, di m. d. nello stile di Pleyel per 3 Violini. Fasc. 1. Fr. 2, 50. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- KAUDER (H.). *Streichquartett*. C. Moll. Partitur. (Universal Edition, Wien).
- KRENEK (E.). *Streichquartett*. Partitur. (Universal Edition, Wien).
- MALPIERO (G. F.). *Rispetti e Strambotti per Quartetto d'archi*. Partitura L. 7, 50. (J. & W. Chester Ltd., London).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Gerente: GALLI RODOLFO.

Tipografia E. Zerboni - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

GIORGIO BERNINZONE

COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE

14191. - *Bimbi* . . . L. 3,-
14192. - *Giocli* . . . » 3,-
14193. - *Danze* . . . » 3,-
14194. - *Fiorella* . . . » 3,-

(Aumento compreso)

A. & G. CARISCH & C. — EDITORI
MILANO (18) Via Lazzaretto, 3

RECENTISSIME OPERE TEATRALI
EDIZIONI PER CANTO E PIANOFORTE

- D. ALALEONA.
Mirra. Melodramma in due atti e un intermezzo (sulla seconda parte della tragedia di V. ALFIERI). L. 30
- F. ALFANO.
La leggenda di Sakintala. Tre atti da « KALIBASA » 40
- V. DE SABATA.
Il macigno. Due atti di A. COLANTUONI. 30
- S. DONAUDY.
Ramuntcho. Dramma lirico in quattro atti di A. DONAUDY (da Pierre Loti). 25
- A. LUALDI.
La figlia del Re. Tragedia in tre atti. Opera premiata al Concorso « Edith Mac Cormick » 40
- I. MONTEMEZZI.
La Nave. Tragedia in un prologo e tre episodi di G. D'ANSUNZO, ridotta da Tino Ricordi 30
- R. ZANDONAI.
La via della finestra. Commedia giocosa in tre atti di G. ADAMI 30
- G. MULE.
Al lupo! Dramma lirico in due atti di F. P. MULE L. 20
- La Monacella della fontana*. Leggenda in un atto e due quadri di G. ADAMI. 20
- G. PUCCINI.
Il Tabarro. Un atto su libretto di G. ADAMI.
- Suor Angelica*. Un atto su libretto di G. FOSZANO.
- Gianni Schicchi*. Un atto su libretto di G. FOSZANO.
Le tre opere unite 40
- H. RABAUD.
Marif ciabattino del Cairo. Opera Comica in 5 atti tratta dalle *Mille e una notte* 40
- F. VITTADINI.
Anima allegria. Commedia lirica in tre atti (da *Genio Alegre* del Fratelli Quintero) — Versi di G. ADAMI — Adattamento scenico di L. MOTTA » 30
- Giulietta e Romeo. Tragedia in tre atti. Libretto di A. ROSSATO 40

G. RICORDI & C. — MILANO

JOSIE MALLIA PULVIRENTI

Impressione Sinfonica

PER ORCHESTRA

- Partitura d'Orchestra Fr. 40,—
Trascrizione dell'A. per Pianoforte. » 10,—

LIRICHE:

- Sensazione d'Aprile**
Parole di Ugo Ghiron . . . » 5,—
- Ritmi del cuore**
Parole di P. Scoppetta . . » 3,—
- Viole**
Parole di A. S. Novaro . . » 5,—
(Aumento compreso)


A. & G. CARISCH & C. — EDITORI
MILANO (18) Via Lazzaretto, 3

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Violino e Pianoforte

- BEETHOVEN (L. van)
Sonate (Revisione di R. PRINCIPÈ e M. VITALI).
E. R. 71. - VOLUME I (Sonate N. 1-5) . . L. 14,—
E. R. 72. - » II (» » 6-10) . . » 16,—
- ERNST (E. G.).
E. R. 204. - *Concerto patetico in Fa diesis min.* Op. 23. (Revisione di M. ANZOLETTI) 6,—
- LOCATELLI (P.).
E. R. 240. - *Sonata 7^a per Violino e Basso*. Realizzazione per Violino e Pianoforte di O. RISPICHI. . . » 4,—
- VIVALDI (A.).
E. R. 209. - *Sonata in Re magg.* per Violino e Basso. Realizzazione per Violino e Pianoforte di O. RISPICHI 4,—
(Nel prezzo è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI



PUBBLICAZIONE MENSILE - C. C. CON LA POSTA 

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
CULTURA MUSICALE



ANNO IV. NUMERO VII. LUGLIO MCMXXII

Fabbrica Italiana Pianoforti

PIANOFORTI VERTICALI
ED ORIZZONTALI
AUTOPIANI PNEUMATICI
ED ELETTRICI

Sede e Direzione in TORINO
VIA MORETTA, 53

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA:
RICORDI & FINZI
MILANO - ROMA - TORINO
NAPOLI - GENOVA - NOVARA - CAGLIARI

Ricordi & Finzi

Via Palazzo Marino N. 3 - Milano

PIANOFORTI a coda e verticali, nuovissimi, di Erard, Pleyel, Gaveau, di Parigi, Steinway di New-York, e della « Fabbrica Italiana Pianoforti » di Torino.

PIANOFORTI d'occasione, — di tutte le grandi marche, garantiti autentici, — in nero, mogano, palissandro, acero, ecc.

AUTOPIANI e Pianole, a 65 e 88 note, garantiti nuovi.

ABBONAMENTI alla lettura dei rulli da 65 note.

SOCIETÀ ANONIMA

Stabilimenti Musicali Riuniti

BOTTALI-ROTH-PELITTI.

Stabilimento e Amministr.^{ne} - MILANO - Viale Lombardia, N. 108

STRUMENTI MUSICALI

Massime
Onorificenze
alle Esposizioni
Nazionali
ed Estere



Esportazione
in
tutto
il
Mondo

IN
OTTONE - LEGNO - CORDA
PERCUSSIONE

VIOLINI ARTISTICI e SCUOLA CREMONESE

CATALOGHI A RICHIESTA

I nostri modelli di violini si trovano esposti a MILANO presso il negozio
G. RICORDI & C. - Via Berchet, 2 (angolo S. Raffaele)

MUSICA D'OGGI

RISSEGNÀ DI VITA E DI CULTURÀ MUSICALE

UN NUMERO:

MILANO

ABBONAMENTI:

ITALIA: L. 1,00
ESTERO: Fr. 1,40

VIA BERCHET, 2

ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5,50
ESTERO: anno Fr. 14 sem. Fr. 7,50

SOMMARIO

G. FARA. — Studii comparati su strumenti musicali etnici (Brasile, Grecia, Inghilterra, Tibet, Corea, Spagna, Sardegna)	Pag. 193
M. INCAGLIATI. — La tragedia di un artista: Perosi	» 198
S. LOPEZ. — Musica nel teatro di prosa	» 201
RIVISTA DELLE RIVISTE: Satire e critiche su Gluck. — La musica addolcisce i costumi! — La musica di Antonio Bruckner nel	

paesi non tedeschi. — Italia. — Estero	Pag. 203
VITA MUSICALE: Teatri. — Concerti. — I Saggi nei principali Conservatori	» 211
RECENSIONI: Opere d'interesse musicale. — Musica sacra. — Musica vocale e strumentale da camera	» 219
IN TUTTI I TONI: Concorsi. — Notizie. — Necrologio. — Varietà	» 222
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. — Altre edizioni	» 224

BRANO MUSICALE:

O. RESPIGHI. — *Par l'Etreinte.*

GIULIO BAS

Trattato di Forma musicale

(118231 a 118236)

PARTE I. Elementi di ritmo	Fr. 7
» II. Il Periodo musicale	» 7
» III. Forma di Canzone a strofe uguali. — La Messa ed i Pezzi liturgici in genere. — Forma binaria e ternaria di Canzone	» 9
» IV. La Suite in generale. — Preludio ed affini. — Variazioni	» 8
» V. Minuetto di tipo ternario ed affini. — Recitativo, Arioso, Aria. — Nozioni di Forma nel Melodramma. — Il Rondò propriamente detto e nelle varie composizioni sinfoniche — Affini	» 6
» VI. Primo Tempo di Sonata. — Rondò. — Sonata. — Il complesso della Sonata. — Ouverture. — Concerto. — Fantasia. — Poema sinfonico	» 9
118237. — Le sei Parti prese in una sol volta	» 36

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

per Arpa

BOVIO (A.)

E. R. 64. — 45 Studii, scelti dai Dodici (Op. 26), dal Trenta (Op. 22), e dai Cinquantadue (Revisione di L. M. MAGISTRETTI) L. 24

DIZI (F. J.)

48 Studii (Revisione di L. M. TEDESCHI)
E. R. 124. — VOLUME I (N. 1-24) L. 12
E. R. 125. — " II (N. 25-48) " 12

MAGISTRETTI (L. M.)

E. R. 95. — <i>Esercizi giornalieri</i> (ad uso dei Concertisti)	» 5
--	-----

PAGANINI (N.)

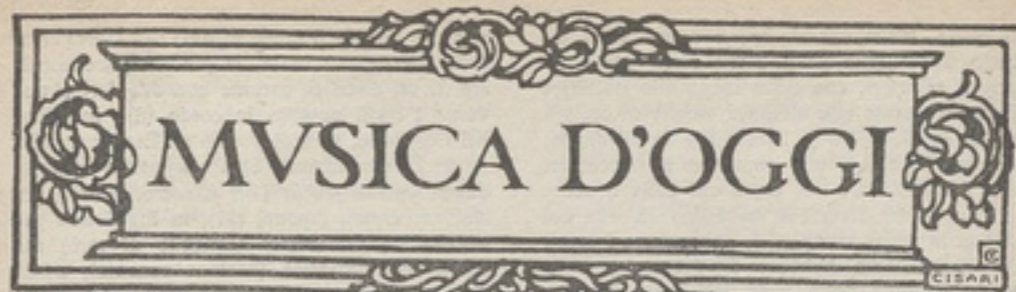
E. R. 161. — <i>Tema e Variazioni</i> (dai Capricci per Violino solo) trascritti da L. M. MAGISTRETTI	» 5
---	-----

RAMEAU (J. Ph.)

E. R. 162. — <i>Sei piccoli Pezzi per Clavicembalo</i> , trascritti da L. M. MAGISTRETTI	» 5
--	-----

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI



Studii comparati su strumenti musicali etnici

(Brasile, Grecia, Inghilterra, Tibet, Corea, Spagna, Sardegna)

Queste brevi note vorrebbero essere un piccolo, anzi piccolissimo aiuto a colui che imparerà a scrivere la storia degli strumenti. Perché una storia che tracci l'evoluzione degli strumenti e dei loro organi, dai primi inizi all'ultimo perfezionamento, dalla preistoria ai nostri giorni, pare impossibile, ma è così, manca. Finora ci siamo dovuti contentare del Lavois, Mahillon, Sachs, ed in Italia del Bonaventura, tutte opere o antiche o forzatamente manchevoli per la forma di catalogo o di lessico o di manuale elementare.

La storia degli strumenti è stata finora concepita come quella delle forme: su base storica, classica, dotta. La sinfonia si fa risalire al Sammartini; il clarinetto al Danner, allo chalumeau, o, al più, all'aulos. Dello zupfò di canna o d'osso del preistorico pastore e della sua suonata in cui, a proprio diletto, alternava un allegro motivo di danza od uno mesto di ninna-nanna: *neque verbum!* O due parole, tanto per non dire, per grazia.

« Rhombus (*Ῥόμβος, ῥόμβος, τροχός τροχίσκος*).

Des peintures de vases grecs nous montrent en quoi il consistait. C'est une petite roue munie d'un double cordon, qui rappelle un jouet autrefois à la mode, variété du « diable »; les cordons qui la traversent en s'enroulant et se déroulant tour à tour, quand on en tire les extrémités, lui imprimant par leur torsion un mouvement rapide qui la fait ronfler et siffler. (V. FIG. 1).

Le mot rhombe désigne encore un autre objet ressemblant à celui dont il vient d'être parlé, en ce qu'il tourne et qu'il résonne, mais ayant une destination et un aspect différents. Des auteurs le mentionnent avec le *tympanum* comme un instrument en usage dans les mystères de Bacchus, de Cotytto et de la Mère des

dieux. C'est, dit l'un, une planchette (*στυβίς*) que l'on agite en air pour lui faire faire du bruit (on peut penser à une crécelle); pour d'autres, il est en bronze, en or au même taillé dans une pierre fine. Sa forme n'est pas nécessairement celle du rhombe, mais aussi bien celle de la sphère, du cylindre; il peut même être triangulaire. Peut-être possédons-nous encore deux spécimens de ces objets; l'un d'eux (V. FIG. 2) est au Musée du Louvre. Comme on peut le voir, il consiste en une boîte creuse faite de deux cupules rapprochées par leur bord; la surface bombée en est ornée de reliefs représentant de chaque côté deux personnages assis tenant des thyrses. Cette boîte pivote, comme le rhombe, qu'un commentateur appelle *στροβίλος* ou *στροβίλος*, autour d'une tige dont les bouts sont posés sur les branches d'une petite fourche placée au sommet d'une mince colonnette servant de manche. On devait donc tenir l'instrument et l'agiter comme un sistre ou comme un hochet (*crepitaculum*) (1).

Questa scheda della bibbia delle antichità greche e romane ci mostra ancora una volta come in musica vadano troppo spesso sotto uno stesso nome strumenti diversi. Inconveniente che dovremmo, poco per volta, cercare di eliminare per evitarsi errori e noie non lievi. Infatti, noi troviamo sotto la stessa generica denominazione di rombo:

1° uno strumento autofono a percussione a suono indeterminato che in realtà non è altro che il crotalo egiziano a piatti (V. FIG. 3) (2)

(1) Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris.

(2) M. Towry Whyte, *Egyptian musical instrument in « Proceedings of the Society of Biblical Archaeology »*, Londra, 1899; V. Lorez *Les cymbales égyptiennes in « Sphinx »*, rivista critica di egittologia, Upsala, 1901 e *Egypte in « Encyclopédie de la Musique »* di Lavignac, Paris, vol. 10.

il quale, come ognuno sa, è a sua volta diretto discendente della canna fessa usata dai popoli selvaggi, che dette luogo alle nacchere e che s'accosta alle similari tabelle di cui già parlai in *Il Pifaro y Tamborillo in Sardegna*, Cagliari 1917; e che cammina a fianco del suo gemello, la noce, entro cui balla il secco gheriglio che diverte il babbuino (3), da cui deriva la zucca vuota in cui si agitano i semi, impiegata come bubbolo di dentarolo, chiamata *quiaquia* nelle isole Haiti e *maraca o marraga* nel Brasile (4); e ancora il macabro e simbolico bubbolo usato dai sacerdoti del Tibet a scopo di esorcismo (5) composto di due teschi uniti per la sommità e con una membrana tesa alla base. Basta agitare con una mano lo strumento perchè la palla attaccata alla cordicella che pende dal mezzo dei due teschi, percuota alternativamente le due membrane (v. FIG. 4.); e deriva, in ultimo, il *triccabballacche* di origine orientale tuttora usato in Napoli, specialmente per la festa di Piedigrotta (6), strumento tutto in legno, fatto di tre martelli che battono l'uno contro l'altro (v. FIG. 9.).

2° Uno strumento ad ancia, semplice, libera, senza tubo, il quale ha il suo continuatore nella *carrogghedda* (cornacchiotta) o *munusa* (calabrone, melolonta) della Sardegna, già da me, altra volta, illustrato (7). Nel moderno, l'ancia è costituita spesso da un bottone. Il bottone compie, oltre il movimento di rotazione, quello di rivoluzione intorno a se stesso. Il suono subisce degli arresti coincidenti con il momento in cui il filo cambia verso nel torcersi. Sull'altezza del suono influiscono la velocità di rotazione, che è proporzionalmente inversa alla grandezza del bottone, e alla grandezza del filo.

Lo stesso strumento trovasi anche in Ame-

(3) C. Darwin, *L'origine dell'uomo*, Torino; A. E. Brehm, *La vita degli animali*, Torino, 1871.

(4) A. A. Stanley, *Catalogue of the Stearns collection of Musical Instruments*, Michigan, 1918. Catalogo ricco di ben 1464 strumenti appartenenti ad una collezione privata! E noi con tutta la nostra boria, con i progetti delle università musicali, facciamo collezione di licenze, di diplomi e carta bollata, ma non abbiamo ancora raccolto in un museo gli strumenti popolari, non dico del mondo, ma neppure del nostro paese. E se lo avremo sarà certo per iniziativa privata. Il Ministero non può o non vuole. Ha altro da fare!

(5) Parceval-Landon, *A Lhasa, la ville interdite*, Paris, 1906; L. Aust. Waddel, *The Buddhism of Tibet, or Lamaism with its mystic cult, symbolism and mythology*, London, 1895.

(6) Salvatore Di Giacomo, *Piedigrotta for ever!* Napoli, 1901.

(7) G. Fara, *Giocattoli di musica rudimentale in Sardegna* in « Arch. Stor. Sardo », Cagliari, 1915, estraneo nel 1916.

rica ove prende il nome di *buzz*; in Corea ove, delle due specie usate, la più semplice consiste in un disco di cartone con due fori a traverso i quali passano le corde (8); in Cina, nel Giappone, nonché presso gli Eschimesi (9).

3° Uno strumento simile a quello detto in dialetto sardo *frusiu* (10) (fruscio, ronzio), in siciliano *lapuni* (apone) (11), in Inghilterra generalmente *bull-roarer* (muggito di toro) ma anche *whizzing-stick* (bastone sonante), *whizzer*, *swish*, *boomer*, *buzzer* (12); in Germania *schwirholz* (legno ronzante) (13); nel Belgio *planchette ronflante* (14).

Si tratta, più che di un vero e proprio strumento, di un congegno da suono — crisalide non ancora divenuta farfalla musicale — usato dai fanciulli per trastullarsi. Consiste in una tavoletta o anche in un pezzo di cuoio rettangolare, ovale, romboidale o triangolare dai dodici ai venticinque centimetri circa di lunghezza, forato ad una estremità cui è legato uno spago. Impugnato questo all'estremità libera, o direttamente o per mezzo di un legnetto nella cui gola scorre, basta imprimere a questo un moto di rotazione di cui il pugno sia l'asse, lo spago il raggio e la tavoletta la periferia, per ottenere un suono cupo e ronzante da cui le varie denominazioni. La tavoletta, oltre al movimento di rotazione attorno al pugno, ne compie un altro di rivoluzione attorno al proprio asse che si trasmette allo spago il quale, dopo essersi attorcito in un senso, arrivato ad un certo punto si avvolge in senso contrario traendo con sé la tavoletta. E' questo movimento di rivoluzione che, comunicando i propri urti regolari all'aria, produce il suono principale che subisce delle interruzioni a distanze regolari cagionate dall'istante in cui questo moto di rivoluzione cambia direzione. Gli altri suoni secondari sono dati: dal movimento di rotazione della tavoletta e da quello di rotazione dello spago che fornisce il complementare più acuto. Sul suono complessivo non influisce la lunghezza dello spago, si bene

(8) S. Culin, *Korean Games: with Notes on the Corresponding Games of China and Japan*, Philadelphia, 1895. Lavoro di cui consiglio la lettura al discepolo musicologo.

(9) Murdoch, *Ninth Ann. Rep. Bureau of Ethnol.*

(10) V. op. cit. a n. 6.

(11) G. Pittè, *Giocchi fanciulleschi siciliani* (Bibl. tradiz. pop. sic. XIII), Palermo, 1883; *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*, Palermo, 1913.

(12) « *Hilbert Journal* », 1910.

(13) J. D. E. Schmelz, *Das Schwirholz*, Hamburg, 1896; e F. Figura, *Das Schwirholz in Gallien*, Giobus, 1896; H. Siebel, *Das Schwirholz in Westpreussen*, Giobus, 1896.

(14) V. C. Mahillon, *Catalogue du Musée Instrumental du Conservatoire de Bruxelles*, vol. IV, Gand, 1912.

la velocità di rotazione che è proporzionalmente inversa alle dimensioni della tavoletta.

Il Saglio, poichè la scheda sul rombo è sua, erra quando dice che « on peut penser à une crécelle » poichè la *crécelle* francese è la raganella italiana, uno strumento cioè che non ha nulla a che fare col rombo, neppure come specie, essendo questo ad ancia mentre quello è autofono (15). Il suo ricorso storico però giustissimo ha piena corrispondenza con la citazione classica dal greco di Lang: « *ἡ ἀρχαία ὁ ἐξήπται τὸ σπαρτίον καὶ ἐν ταῖς ταλαταῖς ἐξονάτω ἓνα ἔοικε* »: un pezzetto di legno cui è attaccata la funicella, ed era agitato nei misteri perchè produceva una specie di sibilo » (16). Citazione in cui è anche l'accento alla funzione religiosa dello strumento, che più o meno chiaramente vien confermata da molti autori greci e latini (17).

In questi ricorsi storici abbiamo un punto d'appoggio per la denominazione italiana dello strumento che possiamo legittimamente chiamare *rombo*, come fece il Petazzoni in un rifacimento (18) del magnifico studio dell'Haddon (19), e buoni dizionari che insegnano: « sorta di strumento da percussione dei silenzi ».

(15) V. op. cit. n. 6.

(16) A. Lang, *Custom and myth*, London, 1885; *Mythes, cultes et religions*, Paris, 1896.

(17) A. Egidi Forcellini, *Totius Latinitatis Lexicon*, Prati, 1871. Al vocabolo *Rhombus* fra l'altro dice: « *Hinc saepe memoratur rhombus apud Graecos et Latinos Auctores in rebus magicis et incantationibus, ut verigo et turbo, quae fere idem sunt* ».

(18) R. Petazzoni, *Un rombo australiano* in « Arch. per l'Antrop. e la Etnol. », Firenze, 1911. Egli dice: « Se dovessi proporre un nome italiano ricorrerei a frullo, ma il frullo non è precisamente il *bull-roarer*, bensì un giocattolo un po' più complicato, per quanto affine, e destinato anch'esso a dare una specie di rombo o di fischio ». Ignoriamo di quale strumento intenda specialmente parlare il P. poichè purtroppo vi è molta incertezza nella terminologia italiana. Il Pianigiani nel *Voc. etim. della lingua it.*, Roma, 1907, non fa cenno di nessuno strumento alla parola *frullo* e derivati; il Premoli nel *Voc. nomenclatore*, Milano, è del pari muto ma alla parola *maffino* registra la ruota di carta che i ragazzi fan girare correndo; il *Voc. degli Acc. della Crusca*, Firenze, 1880, alla parola *frullo* tace, dicendo talvolta sinonimo di *frullino*; a *frullino*: « balocco formato d'una pallottola o d'una aninella infissa in una asticciola che si fa girare col polpastrelli delle dita »; come si vede non balocco per l'udito ma per l'occhio; ed a *frullone*, finalmente, « i molinelli che si girano col filo e col dito, e molti altri di questi strumenti », confessando la povertà terminologica.

(19) A. C. Haddon, *Lo studio dell'uomo*, Trad. it. di A. Giardina, Palermo. Libro ch'io non potrò mai raccomandare abbastanza al mio discepolo ideale di etnologia. Ricchissimo di notizie dà anche precise e chiare norme sul come devono essere condotte le indagini etnografiche. In questo interessante volume i cap. VIII e IX sono dedicati ai « Giocchi e trastulli » buonissimi per lo studioso di etnologia e per quello di terminologia tecnica.

e sartiri », soggiungendo nella lingua fuori uso: « specie di fuso o nodo che serviva a' maliardi per annodare il cuore delle persone « ribadendone così la funzione religiosa nella storia ».

Per lo storico, per il feticista del classicismo, ce ne sarebbe d'avanzo per attribuire una derivazione greca anche al *rombo* sardo.

Ricercando però nel campo etnografico noi troviamo lo strumento in questione usato dai popoli della Melanesia, della Nuova Guinea (20), del Yoruba (21) e specialmente da quelli dell'Australia (22) ed anche della penisola di Malacca (23). Di rombi australiani, anzi, quattro ne possiede il Museo Nazionale di Antropologia ed Etnologia di Firenze (24) ed uno il Museo Etnografico di Roma.

Come si vede, abbiamo e di molto sorpassato la storia e non possiamo più pensare ad un trapiantamento greco o latino in Sardegna. Dico con l'Haddon che « la distribuzione geografica di questo strumento è molto ampia, ma per nulla continua » il che afferma la possibilità, che nulla può escludere, sia stato inventato indipendentemente in epoche e luoghi diversi.

E, come il corno da suono, come l'archetto, come gli strumenti a corda, proviene dall'osservazione del fenomeno sonoro prodotto da ordigni a tutt'altro destinati che alla musica (25).

Arma antiqua manus, unguis, dentesque fuerunt E' lapides et item sylvarum, fragmina rami (26).

Così cantava Lucrezio venti secoli addietro ed è più che certo che dopo le mani, le unghie ed i denti, le prime armi dovettero essere il bastone ed i ciottoli e possiamo intendere come l'uomo primitivo dovette divenir maestro nel maneggio di tali armi, se « le scimmie adoperano clave e scagliano bastoni o pietre contro coloro che le disturbano ed adoprano pietre rotonde per rompere i gusci delle noci (27).

Ben poco più tardi dovette servirsi della

(20) V. op. cit. a n. prec.

(21) « *Journal of the Anthropol. Instit.* », 1890.

(22) Howitt, *The native tribes of south-east Australia*; Klatsch « *Zeitschrift f. Ethnol.* », 1906; R. H. Mathews, *Bull-roarers used by the Australian aborigines*. « *Journal of the Anthropol. Instit.* », 1897; The Burbung of the Wiradhuri Tribes. « *Journal Anthropol. Instit.* », 1896.

(23) V. n. 18.

(24) I nomi australiani in *Mooring Karta* *woony-umharr, wiharna, yinigarbula* V. La collezione *etnografica del prof. E. H. Giiglioli*. Città Meladello, 1911; Giiglioli, *Note intorno ad alcuni oggetti in uso presso gli indigeni dell'Australia Occidentale* in « *Arch. Antrop.* », 1887.

(25) G. Fara, *La musica nella genealogia delle arti* in « *La Nuova Musica* », Firenze, 1916; Di alcuni costumi musicali in *Sardegna* in « *Riv. Mus. It.* », Torino, 1918.

(26) Lucrezio, *De rerum natura* V, 1282.

(27) Lubbock, *I tempi preistorici*, Torino.

fionda ed in alcuni nuraghi di Sardegna si rinvennero infatti ripostigli colmi di pietre in calcare tenero, tondeggianti espressamente e destinate, senza dubbio, alla fionda (28). E questa la troviamo più tardi largamente usati nei tempi classici greci e romani da speciali militi detti frombolieri (29). Noi sappiamo altresì che già nell'epoca paleolitica l'uomo lanciava i suoi ramponi e i suoi giavelotti per mezzo di speciali propulsori a uncino, di cui si trovarono alcuni esemplari nella stazione archeologica dell'epoca magdaleniana di Bruniquel (Tarn-et-Garonne) (30) simili a quelli usati dagli Esquimesi e dagli Australiani (31). Lancio di giavelotti che continua nel periodo storico in cui troviamo l'arma dei petalisti dell'esercito di Senofonte forniti di una correggia per scagliare detta ἀγκύλη, *amentum*.

Ma fra le armi che più strettamente importano al nostro argomento, e che direttamente discendono dalla fionda, sono il lazo e le bolas usati nelle Pampas d'America. Il primo è fatto di una cordicella fortissima di cui un capo è terminato da un piccolo anello di metallo che si fa girare intorno al capo prima di lanciarlo e farlo cadere sulla preda; il secondo, composto di due ciottoli ricoperti di cuoio e riuniti da una lunga correggia, viene dal selvaggio impugnato per un ciottolo mentre l'altro fa roteare sul suo capo prima di lanciarlo (32).

(28) F. Nissardi, *Contributo per lo studio dei nuraghi della Sardegna* in « Atti del Congresso Internazionale di Scienze Storiche », vol. V, Roma, 1903, estratto 1904.

(29) Guhl, Koser e Giussani, *La vita dei Greci e dei Romani*, Torino, 1889.

(30) Carthage, *Les stations de Bruniquel « Antrop »*.

(31) Lane Fox, *Catalogue of the anthropol collection lent by Colonel Lane Fox for exhibition in the Bethnal Green branch of the Fouth-Kensington museum*, London, 1874; O. Mason, *Throwing-sticks*, Washington, 1890; M. A. de Moelliet, *Les propulseurs à crochet* in « Revue mensuelle de l'école d'anthropologie de Paris », 1891.

(32) C. Darwin, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, Torino.

Quanto l'uomo primitivo ed anche il popolano d'oggi siano sensibili alla musicalità dei rumori è cosa risaputa e che perdura in certe tradizioni ancora. Il carro che canta si può udire ancora nelle regioni pittoresche della Bisca-



glia e delle coste dell'Atlantico. E' la frizione dell'albero contro i conili del sopralco del carro che produce il suono gemebondo che risuona come una melodia, e non solo per udire questa musica non ingrassano i carri ma in Galizia v'è un canto popolare che dice:

Quando vuoi che il carro canti
Bagna l'albero nel fiume
Che ben bene inumidito
Canta al par d'una zampogna (33).

Dall'essere stati colpiti dal rombo e dal sibilo dati dalle bolas, dal lazo e dagli altri stru-

menti da lancia, al fabbricarsi un ordigno simile ma il cui scopo unico fosse quello di dilettare col suono l'orecchio dell'uomo primitivo, il passo è così breve e logico che ci pare superflua ogni dimostrazione. E che altro sono mai quei due rombi australiani, appartenenti agli Arunta, foggiate di lastre sottili di schisto, se non dei bolas da suono? E possiamo noi escludere che il rombo non riunisse in principio i due uffici: quello guerresco e quello musicale, cosa che più facilmente spiegherebbe la destinazione religiosa datagli specialmente dagli australiani? E dell'ufficio guerresco pare rimaner traccia nella dentellatura a sega che si rinviene in alcuni rombi che fatti di pietra o altra materia dura e pesa potevano fornire un'arma terribile (v. FIG. 5).

Rombi preistorici, almeno io, non conosco, se pure per tali non vogliono darsi certi ciottoloni ovoidali e piatti, forati ad una estremità, come quello trovato in un fondo di capanna scoperta a Saint-Loup, comune di Vif (Isère), della fine del neolitico (34) o quello che trovasi conservato al Museo Archeologico di Cagliari (v. FIG. 6).

(33) Su lo stesso argomento, nel suo *Voyage en Espagne*, Paris, 1881, Théophile Gautier narra: « Ce bruit étrange, inexplicable, enroué, affrayant et risible, me préoccupait l'oreille depuis quelque temps; on eût dit une multitude de geais plumés vils, d'enfants fous, de chats en amour, de scies s'agitant les dents sur une pierre dure, de chaudrons râlés, de gonds de prison roulant sur la rouille et forcés de licher leur prisonnier; le croyais tout au moins que c'était une peñe escasse égorgée par un nécroman farouche; ce n'était rien qu'un char à bœufs qui montait la rue d'Iron, et dont les roues malsaisaient affreusement faute d'être sulfées, le conducteur aimait mieux sans doute mettre la graisse dans la soupe. Ce char n'avait assurément rien que de fort primitif; les roues étaient pleines et tournaient avec l'essieu, comme dans les petits chariots que font les enfants avec de l'écorce de potiron. Ce bruit s'entend d'une demi-lieue, et ne déplait pas aux naturels du pays. Ils ont ainsi un instrument de musique qui ne leur coûte rien et qui joue de lui-même, tout seul, tant que la roue dure. Cela leur semble aussi harmonieux qu'à nous des exercices de violoniste sur la quatrième corde. Un paysan ne voudrait pas d'un char qui ne chanterait pas; ce véhicule doit d'abord défilé. « Anche i contadini della Sardegna hanno notato la strana musica ma credono che il cigolare (mar. pír-rjare, log. Tikkirryare, camp. rikkirria) dei carri serva a tener lontani e scacciare gli spiriti maligni. Ed il vecchio Cervantes acutamente osserva (Don Quijote de la Mancha, parte II, cap. 34): Oyose asimismo un espantoso ruido, al modo de aquel que se causa de las ruedas maclas que suelen traer los carros de bueyes, de cuyo chirrido, áspero y continuado se dice que huyen los lobos y los osos, si los hay por donde pasan. « Né un accento manca nel mondo classico. Virgilio (Georg. III, V, 535) canta: « Montesque per alios. — Comenza cervice trahunt stridentia plastrata ».

(34) H. Muller *Découverte et fouille d'une station préhistorique à Saint-Loup*. « Ext. Afas », Grenoble 1904; J. Déchelette, *Manuel d'Archéologie*, Paris, 1910, vol. I.

La sua forma risveglia l'idea del fuso che frulla e talvolta lievemente romba e che è divenuto emblema sacro di lavoro e quindi di vita in mano alle Parche. Ciò potrebbe, senza andare troppo oltre, aggiungere un nuovo filo alla corda della vita religiosa del rombo.

« Il rombo — dice il Pettazzoni — è strumento sacro per eccellenza »; l'Haddon, che « è forse il simbolo religioso più antico, più diffuso e più sacro del mondo »; ed il Klaatsch che: « è un oggetto di capitale importanza il quale ha per lo sviluppo dell'umanità nel rispetto spirituale e religioso la stessa importanza che hanno gli archi superorbitali e il quarto molare nel rispetto somatico ».

Esagerazioni certamente di autori che si lasciano prendere dall'amore del soggetto trattato. Per il musicologo è interessante la constatazione della poligenia dello strumento, che toglierà sempre più terreno agli storici del vecchio stampo. Importantissima quella del supremo ufficio che la parte sonora, prima, musicale dopo, ha avuto sempre nelle religioni.

Già il dott. Schmeltz, direttore del Museo etnografico di Leida, nella sua interessante monografia sul *bull-roarer* vedeva un nesso tra questo strumento ed il *waldteufel* che corrisponde al *firlon* pavese, al *cirriàlora* siciliano, e alla *carroghèdda* sarda (35). L'Haddon non parve convincersi dell'argomento, non comprendendo come l'assicella di legno abbia potuto trasformarsi in un cilindro a membrana; eppure la trasformazione di uno nell'altro strumento si presenta evidentissima a chi voglia considerarli nei loro vari gradi evolutivi, come ad esempio in quello usato dai Boschimani in cui all'impugnatura diretta della fune, vien sostituita un'asticciola alla cui estremità la corda gira attorno ad un apposito solco, praticato perchè non ne sfugga, secondo quanto dice il Batzel nella sua *Storia del Genere Umano*. Confronti il lettore il tipo del legno ronzante dell'Australia (v. FIG. 5) con quello ora detto dei Boschimani (v. FIG. 7) e con la *carroghèdda* sarda, che altro non è, come dissi, che il *bull-roarer* (v. FIG. 8), e giudichi. Oltre che, per il tubo, non bisogna parlare di trasformazione ma di sostituzione; di un innesto o fusione di due cose conosciute già separatamente, come spessissimo si riscontra nella storia del manufatto e suoi perfezionamenti.

In questo caso, la sostituzione suggerita dalla conoscenza che, fin dalla protostoria asiatica, si aveva dei tubi e della membrana quali elementi di risonanza di gran valore, come il ty-

(35) V. op. cit. a n. 6.

c'insegna, e che i Cinesi fanno rimontare al regno di Hoang-ti, 2000 anni avanti l'era volgare, alla cui epoca si fa risalire il regolare l'intonazione dei loro flauti, come l'yo ed il ty, su l'antico lu, specie di strumento tipo (36). Ed il ty ha un foro ricoperto da una membrana che ne modifica il timbro. Del resto il valore, dirò così musicale, della membrana fu conosciuto perfettamente dai popoli selvaggi e dai tempi preistorici. Noi sappiamo infatti come fra gli strumenti più antichi e diffusi in tutto il mondo è il tamburo. Ed esso non è altro che uno strumento autofono in cui, nel punto ove si deve battere, al legno è stata sostituita una pelle o membrana che fa pure la sua comparsa nella cassa armonica di molti strumenti asiatici a corda. E se i cinesi usavano mettere all'estremità dei dardi delle loro frecce uno zuffoletto onde, fischiano, servisse di segnale e permettesse di seguirne il percorso, i giapponesi però, assai meno progrediti, usano talvolta, perchè li avverta scoppiando, quando la freccia ha raggiunto il segno, munire l'estremità del dardo con una vescica.

La musica, sublime e ideale fra le arti, è però, alle origini dei suoi strumenti, molto materiale ed umile.

Ma che può mai importare a noi di sapere che è un budello di pecora che dà vita alla più dolce ed appassionata melodia, se questa ci fa piangere e fremere, se ci entusiasma e ci rende migliori, facendoci dimenticare di essere uomini, piccoli e mortali?

GIULIO FARA.

(36) Amiot, *Mém. sur la Mus. des Chinois*, Paris, 1779; Fétis, *Hist.*; Engel, *Kensington mus.*; Chouquet, *Catal.*

“MUSICA D'OGGI,, — per la consueta vacanza estiva — riposerà in Agosto. — Il prossimo fascicolo uscirà verso la metà di Settembre. Questo numero, intanto, causa l'abbondanza di materia, ha più pagine del consueto.

La tragedia di un artista: Perosi

Si è parlato molto di don Lorenzo Perosi nei passati giorni. E com'egli più bramava si facesse il silenzio intorno alla sua persona, più le chiacchiere e le indiscrezioni sulla probabile apostasia — passando dalla fede cattolica a quella protestante — si avvicendavano e turbinavano sul capo di lui.

Povero e grande Perosi! Lo avevo rivisto il giorno innanzi la incoronazione del nuovo Pontefice Pio XI, là, nell'ampia luminosa sala della Scuola Pia, ritto in piedi sulla pedana con dinnanzi il leggio sul quale erano posti in ordine grossi fogli di musica — e con il volto vivacemente acceso, un rosso paonazzo, il braccio destro ardo e agile a segnare il tempo alla numerosa massa corale, gli occhi spalancati e come turbati da un senso di stupore, di sbigottimento. Malgrado la lunga assenza dalla Cappella Sistina di cui, com'è noto, è direttore, Perosi aveva voluto partecipare alla incoronazione del nuovo Pontefice, non aveva voluto trarsi in disparte o farsi notare assente, come in tante altre cerimonie religiose svoltesi in S. Pietro. Ma in quello sguardo, quasi smarrito, volto più nel vuoto che fiso verso una aspirazione celeste, a me parve di scorgere un triste pauroso destino, la cupa oscura tragedia spirituale di cui senza dubbio era turbata e sconvolta l'anima dell'artista illustre. Gli parlai, a prova musicale compiuta, — ma, ahimè, egli non riusciva a nascondere un certo tal quale sbigottimento da cui era colto, ogni qualvolta si trovava a contatto con qualche amico giornalista.

Quale crisi lo abbia ormai tratto a tenersi lontano dal mondo, raccolto in confidenza se non con se stesso, è risaputo. Ed alla crisi che lo tormenta, di ripudiare la chiesa di Cristo per quella Valdese, se n'è aggiunta un'altra, distruggere, cioè, ardere tra le fiamme tutta la sua musica, tutte le sue partiture.

Iconoclasta e iconomaco ad un tempo? Sin da quando fu pubblicata la partitura del *Pelleas et Mélisande*, il Perosi cominciò a dubitare delle sue facoltà creatrici, del suo ingegno, e a ritenere la propria musica rispetto a quella di Debussy, di cui notava la sottile elaborazione e talune ardite concezioni, troppo semplice, troppo ingenua. Ascoltando i poemi sinfonici di Riccardo Strauss, avvalorò ancora di più questo suo convincimento. E pensò, dunque, che le sue facoltà intellettuali si dovessero piegare, indurre ad un'opera di revisione, correggendo, modificando, alterando le partiture

dei suoi « Oratorii ». E gli cancellature e sovrapposizioni di note a note — e didascalie per giustificare la nuova... edizione.

Da questa sua iniziata revisione derivò in lui una strana antipatia per tutta la sua produzione, una vera e propria fobia che si esplicava ormai da anni col non consentire la esecuzione dei suoi lavori ch'egli stimava una povera esercitazione stilistica. Dei suoi « Oratorii » solamente i primi tre: *La Passione*, *Trasfigurazione*, *Resurrezione di Lazzaro* furono ceduti alla Casa Ricordi. Sono rimasti così presso il Maestro: *la Resurrezione di Cristo*, *il Natale*, *il Giudizio universale*, *l'Entrata di Gesù Cristo in Gerusalemme*, *Mossè*, *la Cantata Dies iste*, *il Transitus animae*, *In Patris memoriam*, *In Dies tribulationis*, oltre le *Suites* orchestrali.

Che avverrà, dunque, di tutta questa opera geniale che il Maestro custodisce?

Ma procediamo nei ricordi. Nel 1908 il Perosi iniziò a scrivere un'opera, *Giulietta e Romeo*, sul vecchio libretto di Bellini, e ispirandosi per la composizione alla lettura della tragedia di Shakespeare. Un amico del maestro, Adriano Belli, critico musicale del *Corriere d'Italia*, ricorda che un giorno, avendo don Lorenzo ultimata la scena della morte di Romeo, gli fece sentire prima come Bellini l'aveva musicata, e poi com'egli l'aveva ideata e condotta, compiacendosi che la sua apparisse superiore e più pervasa da senso umano.

Se non che, bastò che un giornale desse l'annuncio che Perosi si fosse accinto a musicare *Giulietta e Romeo*, perchè egli desistesse dal proposito di proseguire un lavoro che pure era stato iniziato con tanto fervore e distruggesse quanto aveva già ideato e tradotto in note.

Un operista di meno? E' ormai proprio il momento di farne la sconsolata constatazione: sì, un operista di meno. Non che la musica sacra nella quale il Perosi tanto eccelle, sia arte da tenere in dispregio, ma gli è che alla luce della ribalta, sulla scena lirica, là dove l'artista, se arso dalla fiamma della genialità, non ha freni né arresti per il libero e ampio volo della propria fantasia, Lorenzo Perosi avrebbe potuto cantare in gloria dell'amore tutti i canti della giovinezza, tutti gli spasimi del dolore, tutte le ansie delle anime in esaltazione per un bacio o per una carezza, avrebbe, cioè, potuto sciogliere dalla sua musica nata per ascendere verso Dio, tutte quelle note nelle formazioni grafiche delle quali è co-

me in germe un'altra vita, quella vita che si respira all'aperto, di tra i fiori e all'ombra dei platani, nei giardini e nelle ville, sulle riviere e ai margini d'un balcone e all'ombra di una finestra... E quando la *Resurrezione di Cristo* diffuse per la prima volta i suoi accenti di fede, di angoscia e di gloria, con tutta la profonda significazione di una voce umana, secondo lo spirito e la ispirazione di un artista, a differenza di quella voce alona o balzubiente che aveva risuonato per lo innanzi, sotto le volte delle Cattedrali — allora parve veramente che la Chiesa cattolica avesse trovato il suo cantore, sia pure a danno della scena lirica.

Con la *Resurrezione di Cristo* — data: novembre 1898 — il nome di Perosi superò i confini d'Italia, e un nuovo astro accrebbe splendore al firmamento dell'arte.

Romain Rolland nei *Musiciens d'aujourd'hui*, volgendo l'esame ai musicisti italiani contemporanei, non parla che di Lorenzo Perosi. (Non comprendo perchè l'insigne scrittore ostenti ignoranza per quegli altri compositori italiani di fama senza dubbio universale).

Nota, dunque, Romain Rolland: « Le opere di Perosi sono tali da porre l'autore in prima fila. Le qualità hanno in esse così vero carattere, e soprattutto l'anima vi si mostra con tanta trasparenza, e una sincerità così toccante vi si respira, che il coraggio mi manca per accennare alle deboli lacune. Il suo stile è fatto di tutti gli stili, dal canto gregoriano alle modulazioni moderne. E' una caratteristica italiana. Gabriele d'Annunzio getta nella fonte da cui escono i suoi meravigliosi poemi di antichità la Rinascenza, i pittori italiani, la musica, gli scrittori del Nord, i nostri francesi... ».

E adesso? La sua mente è turbata, sconvolta. Il suo spirito non è più sereno come una volta.

Come una volta! Era il buon Perosi sereno, quando, giovanetto, pieno il cuore di illusioni e di allegrezza, si rinchiuso a Montecasino, in quella secolare Badia dove il tempo pare abbia fermato e segnati i corsi della civiltà, — e vi si rinchiuso per insegnare il pianoforte alla gioventù studiosa. E più sereno ancora, quando, fanciullo, improvvisava musica profana, ingenuamente, istintivamente... E più sereno ancora, quando, a dodici anni, leggeva con la consolazione nell'anima e Schubert e Bach e Schumann e Beethoven; e componeva, non più ingenuamente, ma sulla guida di Boucheron, di Padre Mattei, del Palestrina.

Venuto su, dalla fanciullezza all'adolescenza,

in così sana atmosfera musicale, con la mente nutrita di studi e il cuore colmo di speranze, Lorenzo Perosi parlò alle folle credenti in Dio, in meditazione sulla tragedia di Cristo, con un linguaggio che non somigliava a quello del Palestrina, che non calcava la falsariga di quelle del Pergolese e tanto meno di quello di Rossini. Perché l'autore del *Mosè* si avvale della voce della sua genialità per superare il corso della musica sacra di là dalle sapienti austere melodie di Marcello, di là dalle divagazioni profane della «Scuola Napoletana».

Ma Perosi aveva contro di sé tutto un passato, una tradizione, per cui il sentimento della fede attraverso la musica, si era tanto affievolito che in chiesa si cantava e si suonava come in teatro. Palestrina e Marcello erano stati obliati. E dalla via si era ripercossa nei tempi la eco di tutte le voci più o meno profane, più o meno volgari.

Perosi aveva, inoltre, dinanzi a sé tutta la storia dell'Oratorio. E uomini gloriosi si profilavano — e Bach ed Haendel incutevano terrore, se pur non facevano tremare i polsi...

Che fare? Perosi, figlio del suo tempo, si tuffò nell'anima della folla e ne scrutò, ne intese, ne assorbì tutti i segreti palpiti religiosi. Erano passate sul mondo troppe vicende e troppe tragedie spirituali per potere ignorare o disconoscere che lo spirito della fede non avesse avuto anch'esso la sua evoluzione. Aveva parlato forse alla sensibilità del modesto austero sacerdote l'anima musicale di Riccardo Wagner, e da questo genio ei trasse in prestito qualcosa che non sfugge a chi ben ascolti le opere di Perosi.

Fu osservato, a proposito del *Parsifal*, dal Kufferat: «*Parsifal* è l'arte ritornata Religione; esso porta in sé stesso il suo proprio fine, e i suoi simboli sono quelli stessi della nuova vita. Gli è per ciò che *Parsifal* è un'opera d'arte assolutamente unica. Io non ne conosco altra — continua il chiaro esteta — io non conosco altra opera che tocchi più direttamente l'eterno problema dell'umanità, e che getti sui nostri dubbi e sulle nostre contraddizioni una più consolante illusione».

Ma l'opera di Lorenzo Perosi la quale non ha come il *Parsifal*, il soccorso della scena, si rivolge unicamente allo spirito, senza alcuno elemento pittoresco per l'esclusione appunto della rappresentazione materiale. E nonostante il nessun concorso scenico, questa musica spazia nei cieli del sentimento più sublime, in un'atmosfera ideale, destando emozione e commozione, offrendo la divina visione del bello... Una musica che parla a Dio e celebra di

Dio tutti i misteri con una nota di umanità, con una melodia che trae dalla vita di noi tutte le gioie e tutti gli sconforti, e nel palpito di essa una nostalgia, un'aspirazione verso il mondo dell'«*al di là*... Tale è e non altro la musica di Perosi: musica religiosa secondo il sentimento umano; una musica, la quale non somiglia a nessun'altra del genere, e che nata in un'epoca qual'è la nostra, così scettica, serba intatte le stigmate della fede.

Ora il piccolo modesto austero prete di Tortona, presso ai cinquant'anni, è indotto per un'altra fede a ripudiare tutta questa sua produzione, nella quale più che la forza ideale par che sopravviva la forza artistica?

Quando egli si accinse a musicare *Giulietta e Romeo* fu colto e turbato dagli stessi dubbi e tormentato dalla stessa crisi?

E quando egli si propose di comporre una collana di *Suites* orchestrali, intitolata ciascuna a una grande città d'Italia, la sua anima era forse per allontanarsi da Dio? Di queste *Suites* solamente alcune furono eseguite in concerti sinfonici. Quella intitolata a *Milano* è rimasta inedita, e quella intitolata a *Verona*, il cui *adagio* è la trascrizione della musica composta per la morte di Romeo, è del pari sconosciuta. Che avverrà di queste opere inedite?

Ma a che profilare questi ed altri interrogativi, se il musicista così caro alla folla, dubita che la sua produzione risponda ormai a qualche idealità?

Il destino di questo artista è ben triste se, dopo così alacre, fervida e spesso geniale e più spesso affannosa corsa verso le cime della più agognata rinomanza, la folgore ha portato un turbamento nel cervello di lui...

Ed è triste scrivere di lui con tanta malinconia. Ma chi sa! Rinascerà nell'anima dell'uomo l'amore, e nell'anima dell'artista la fede per tutto ciò che è bello e santo — sognante vita di tra le divine armonie della musica.

M. INCAGLIATI.

In uno dei prossimi numeri inizieremo la pubblicazione di uno studio di ETTORE ROMAGNOLI, che raccoglie ed illustra tutti i frammenti che ci rimangono della musica greca, compresi i nuovissimi ultimamente rinvenuti e pubblicati dallo Schubart.

Musica nel teatro di prosa

Una volta, quando io ero giovane — ma, giovane sul serio, un ragazzo! — si poteva dire che la musica facesse un po' da padrona anche nel teatro di prosa, perchè il «concertino» negli intermezzi era l'indispensabile complemento di ogni rappresentazione drammatica.

Così come oggi non si concepisce quasi la possibilità di uno spettacolo equestre o di una visione cinematografica scompagnata dalla musica — un mortorio! — allora, in Italia non si poteva recitare dramma lacrimoso o commedia ridanciana senza il conforto o il commento di una marcia fragorosa o di una briosa polchetta.

Per gli intermezzi preveduti più lunghi (quando occorreva mutare il mobilio o preparar grandi cose sul palcoscenico) il direttore di scena, fin da prima che cominciasse lo spettacolo, si metteva d'accordo col maestro il quale allora sfoderava la roba d'impegno, il pezzo d'opera: il quart'atto della *Traviata* o la Sinfonia del *Guarany*.

Questo, quando ancora recitavano la Pezzana, la Marini, i Salvini, i Rossi... Ma poi venne la Duse, o meglio tornò la Duse: tornò da un lungo giro per le capitali d'Europa, e non volle più la musica per le sue recite.

I proprietari di teatro l'accontentarono subito. Un suo desiderio? un comando. Non già per risparmiare la spesa dell'orchestra: figurarsi! No. Per conferire allo spettacolo una maggior dignità artistica; per mantenere la suggestione nel pubblico tra atto ed atto, ecco; perchè lo spettatore potesse continuare le sue meditazioni intorno ai casi dei personaggi, anche nell'intermezzo... E dopo la Duse furono austeri tutte le attrici e tutti gli attori.

In teatro, si sa, basta l'esempio... Guardate i direttori d'orchestra per l'opera lirica; prima, tutti seduti; ora, dopo Mascagni, tutti in piedi...

Così, oggi, niente più intermezzo musicale allo spettacolo di prosa... Salvochè non sia possibile annunziare sul cartello il concorso della Banda del Presidio «gentilmente concessa dal Comando della Divisione».

S'intende però che la musica, spazzata via dall'orchestra, rimase sulla scena e dietro la scena; non più tutte le sere, non più intermezzo, ma elemento decorativo o elemento essenziale del dramma. Quando il soggetto della produzione non dico lo impone, ma lo consiglia o anche semplicemente lo tollera, la musica viene accolta come ospite. E' il caso di dire che, uscita dalla porta rientra per la finestra.

Il dramma borghese, per esempio, più di una volta si comincia e si chiude con un po' di musica.

«Prima che si alzi il sipario si sente *Dionisia* che canta, accompagnandosi sul piano, il pezzo di *Mireille*: *Et moi, si, par hasard quelque jeune garçon*. L'ultima frase la dice a sipario alzato davanti al pubblico...».

E questa è *Dionisia* di Dumas che termina proprio come incomincia: con la protagonista che si rimette al piano a cantare.

Già il pianoforte, sulla scena, fa un bel vedere. Specialmente se si tratta di un pianoforte a coda ti dà un *chic*, figlio caro, che nessun altro mobile te lo rende. E oltrechè serve di decorazione alla scena, è documento e testimonianza di agiatezza nei padroni di casa, e indica una certa loro tendenza a coltivare lo spirito.

Quando si tratta di fissare il salotto, novanta per cento, si comincia col domandare: — Ci si mette un bel pianoforte?

Tanto più che se non si ha da suonare, può essere addirittura truccato, simulato... e così si procede con maggior rapidità nel cambiamento di scena. Allora, c'è la facciata del pianoforte, o al più lo scheletro del pianoforte... ma il pianoforte non c'è.

Quando invece il pianoforte si suona, allora spesso non ce n'è uno: ce ne son due, uno dentro e uno fuori.

Vedete per esempio *La marcia nuziale*.

Qui il piano non è soltanto uno strumento, ma è un personaggio del dramma, anzi il protagonista, il vero protagonista: galeotto d'amore nell'antefatto, determina e accompagna tutto lo svolgersi dell'azione e provoca la catastrofe.

All'aprirsi della tela sul secondo atto non c'è ancora, ma lo preannunciano, e caso unico, credo, lo portano in scena a metà d'atto. E lo inaugurano. E lo suonano, nientemeno! il primo attore e la prima donna. Ossia, per la verità, fingono di suonarlo, perchè non si può pretendere che il primo attore e la prima donna abbiano delle vere capacità musicali. Tanto più che qui il signor *Claudio Morillot* è un pianista diplomato e *Grazia de Plessans* è la sua migliore allieva... Occorre dunque che facciano bella figura. E che suonino e insieme discorran e anche si bacino. Troppa roba, troppa roba!

Due pianoforti.

E per questo, in alcune cittadine di provincia, *La marcia nuziale* è ancora nuova, per-

chè non è facile trovare chi vi affidi due pianoforti per la scena...

Permettetemi una parentesi.

Il pubblico a volte non si spiega la ragione della scarsa fortuna di una commedia che pure al primo apparire aveva ottenuto il suo pieno consenso. Bisogna essere addentro alle cose, e allora ci si dà una ragione.

Ecco qui: *La signora senza pace* di Regitze Winge. Occorrono molti uccelli impagliati alla parete. Vi servono per questa sola commedia, o quasi, e in ferrovia si scilupano assai! A farli viaggiare tutto l'anno il capocomico spenderebbe più che se dovesse mantenerli in un giardino zoologico. Ma per gli uccelli, passi.

Occorre un biliardo, un biliardo vero, un biliardo solido sul quale non soltanto si gioca, ma ci si sdraia la prima donna. Ora, ammesso pure che troviate chi vi dia a nolo un biliardo (farlo viaggiare no, roba da pazzi!) sapete oggi quanto vi viene a costare tra nolo, trasporto, collocamento sul palcoscenico con quella determinata pendenza? Centinaia, centinaia di lire. Per una sera, per due sere trattandosi di ripresa? No, il capocomico rinunzia. E così *La signora senza pace* è diventata... *La bella dormiente nel bosco*.

Torniamo a bomba.

La musica a piena orchestra, o per solo organo, corale o voce sola, serve a ottenere nella scena di prosa effetti drammatici o comici infallibili.

La sviolinata a lume di luna (con la luna che frigge come l'olio nella padella) determinò il pieno successo a più di un finale in un dramma romantico; la schitarrata, rotta con uno strappo... o con una bestemmia, chiuse qualche tragedia rusticana o qualche bozzetto dialettale. Il violoncello serve per il patetico, l'ocarina o il mandolino per il comico.

E la voce umana, il coro in lontananza, l'aria di chiesa...! E le campane! guardate quel furbo di Adami, uomo di teatro, a cavallo tra i due teatri, di prosa e di musica, come se n'è saputo servire per *Capelli bianchi!* E Bracco, anima musicale quant'altra mai, come ha sentito che quella canzoncina del « passero sulla neve » suonata dal cieco negli *Sperduti nel buio* sarebbe stato un motivo di commozione profonda! E Camasio e Oxilla, come Intulrono, che la nota malinconica nostalgica della « Giovinezza che non torna più » avrebbe dato tutto un senso di commozione alla loro commedia e ne avrebbe elevato tutto il tono!

Violenze, violini, organetti, voci lontane...

Per il dramma medioevale invece ci vuole il corno: dal *Conte Rosso* al *Rambaldo*, tra il mille e il milletrecento, gran fioritura di corni... Quasi più numerosi di quelli che se non suonano, figurano nei *vaudevilles* dalla fine del secolo decimonono al principio del ventesimo.

Voce lontana sul lago (*Amani*), canto di vendemmiatrici o di pastori (*Romanzo d'un giovane povero*), pezzo da concerto sullo strumento (*Violino di Cremona*), canto corale chiesastico (*Suor Teresa*), canzone di maggio (*Cena delle beffe*), canto beffardo di folla che schernisce (*Teodora*), è musica, tutta musica che viene in aiuto alla parola...

La *Teodora!* Ci ho cantato anch'io nella *Teodora* di Sardou, quando la recitò la Boetti, e più tardi quando la riprese la Tina. Me ne ricordo ancora: « Ah! ah! ah! ah! Chi la beffò di *Teodora* comprenderà... ».

Ero un cane?... Si capisce! Ma siccome non ero solo... a cantare, e si trattava invece di un coro della folla esasperata e motteggiatrice, nulla di strano che qualcuno nella gran massa stonasse. E poichè si cantava dietro la scena, la parte dello stonatore me l'ero presa io. Ero in palcoscenico a far visita alle attrici, o giù in platea a qualche replica e quando se avvicinava il momento del coro, dicevo:

— Bah! stasera canto io!

Ma non ammetto cattive supposizioni. Cantavo... Ma non mi facevo mica pagare!

SABATINO LOPEZ.

RECENTISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per due Pianoforti

ALESSANDRO LONGO

SEI DIVERTIMENTI FACILI (Op. 39)

- E. R. 325. - N. 1. Variazione sul tema:
Ah! vous dirais-je, Maman! Fr. 5
E. R. 326. - N. 2. Tempo di Gavotta " 5
E. R. 327. - N. 3. Piccola Suite (Toccata - Tempo di Minuetto - Capriccio) " 5
E. R. 328. - N. 4. Studio in forma di Valzer " 4
E. R. 329. - N. 5. Idillio " 4
E. R. 330. - N. 6. Tema con Variazioni " 5

(Nel prezzo è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI



SATIRE E CRITICHE SU GLUCK

Nella *Revue Musicale* venne pubblicato uno studio del defunto M. Georges Cucuel su « Le opere di Gluck nelle parodie del secolo XVIII ». Lo scritto è ampio ed interessante, sia per tema stesso, sia per tutto il complesso del vivo periodo artistico a cui si riferisce. Non è senza curiosità che, tra i rimproveri mossi a Gluck specie durante la lotta con Piccini, si notano qua e là somiglianze con giudizi e critiche apparsi sia nel periodo wagneriano e sia in quello odierno.

A noi Gluck sembra un magnifico assertore della supremazia del sentimento, ed un maestro dell'efficace semplicità, ma tutti non dovevano pensarla così al suo tempo. Difatti nella parodia *Les Piccinistes et les Gluckistes* (un vero melodramma satirico), M. Durson (la caricatura di Gluck) « organizza un concerto con 8 corni, 10 clarinetti, pifferi, tamburi, timpani, trombe, 6 contrabbassi, ed un nuovo strumento che dà l'effetto d'una bomba ».

Piccini diventa il « Signor Melodini, compositore di gusto femminile, brillante usignuolo, d'un'arte sensibile e carezzevole ».

« Gluck viene paragonato all'aquila di Giove; fa tremare la terra, batte l'anapesto e va come un lampo dal bemolle al bequadro; la melopea della sua orchestra dipinge il dolore antico e tenebroso; egli è tanto sicuro di colpire gli orecchi ed i cuori con mezzi irresistibili, che non accorda attenzione ai libretti delle sue opere. In ogni arte la pittura è il mezzo primo, l'orchestra può tutto dipingere e il canto non può nulla ».

Segue un'aria con questa parodia delle intenzioni del maestro: « Voglio che si gridi e non si canti, voglio bruschi gli effetti. I miei contrabbassi fan le spese del furore e dello spavento, l'oboe esprime il desiderio, il flauto l'accento del rimpianto, il piffero quello del piacere, ed il rimorso è nella quinta ». Naturalmente ognuno degli strumenti citati si fa

sentire a turno ed all'accento alla quinta si ode un passo in quinta.

Più oltre si legge « chiamate forse canto dei convulsi singhiozzi, delle arie storpiate, dei recitativi freddi, dei motivi abortiti, in cui la melodia non circola mai ben tornata? ». Ed ecco la definizione di Gluck, il lirico dolce e vigoroso: « Oggi la Germania, che dico, l'inferno corrucciato, ha mandato un folle energumeno, che sbraita ed usurpa la scena lirica... ».

Non parliamo delle analogie colle aspre critiche mosse a suo tempo a Wagner in nome della tradizione lirica italiana, ma non è forse sempre la stessa mentalità, la stessa attitudine di sgomento e di reazione contro il compiacersi e l'intensificarsi della musica? Noi sorridiamo leggendo simili giudizi, e rideranno i nostri pronipoti leggendone tanti che vengono emessi oggi, e spesso con solenne gravità, sull'arte vivente ai nostri giorni.

COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE A DUE MANI

R. AVENA.

117184. - *Sete di bac!* Riduzione di L. SANDRON (con parole) . . . L. 3
117989. - *Dors, mon amour!* Berceuse " 4
117998. - *Visione*. Notturmo . . . " 4

A. BERNABEI

117960. - *Marinatesca* . . . " 6

S. GASTALDON

116961. - *Scintille*... Improvviso . . . " 4

A. MAGLIANI

117374. - *Serenata alla Sevillana*. Habanera . . . " 3

S. SAARBKOW

QUATTRO COMPOSIZIONI

118006. - *Notturmo* . . . " 3
118007. - *Le campane del monastero* " 3
118008. - *Canto della sera* . . . " 3
118009. - *In riva d'un ruscello* . . . " 4

(Nel prezzo è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

LA MUSICA ADDOLCISCE I COSTUMI!

E' una verità già nota, saldamente stabilita dalla saggezza delle nazioni, lasciataci in retaggio dai secoli. Bisogna accettarla con rispetto; essa non patisce ingiuria da recenti teorie sovversive... Sì, sì, la musica addolcisce i costumi!

Al concerti Padeloup, a Parigi, aveva luogo la prima audizione del 5° Pezzi per Orchestra d'A. Schönberg. Si può dire che fin dalla decima battuta del primo pezzo, si senti nella sala qualche sibilo perturbatore. Verso la battuta ventesima i sibili s'accenuarono, mentre crepitavano dei bravo d'approvazione. Alla fine del pezzo parve che il contrasto crescesse, e crebbe difatti! Selvaggi rumori scesero dalle altezze del loggione, a desolazione di M. André Caplet, il direttore d'orchestra, del quale vani riuscirono i gesti pacificatori.

Intanto si iniziava il 2° pezzo, e poiché somigliava al primo, i moti della folla presero nuova estensione. Squadre d'imitatori diedero saggio delle loro facoltà sociali: abbaia di cani da guardia, da caccia, da salotto, gridi di civette, armonia di grugniti, persino il barrito del pachiderma indiano... Che varietà e che unità! Intere file d'uditori si sentivano guaire a l'unisono, mentre grappoli di melomani, sporgendosi dalle poltrone e dai palchi, esalavano sopraccute giubilazioni modulate in modo... persiano! Intanto, dal di sotto, voci profonde, approfittando di qualche momento di bonaccia, gridavano apostrofi concilianti; e, qua e là, striduli scoppi di riso echeggiavano ogni tanto nel tumulto.

Il 3° pezzo comparve a sua volta, e poiché rassomigliava a quelli precedenti, il clamore aumentò ancora. Si godette allora d'un episodio drammatico: in platea un noto compositore (1) si drizzò e, girando svelto, collocò su una guancia del suo vicino (un giovanotto che urlava del suo meglio) un sonoro manrovescio. Risposta! Contrattacco! Mischia!... Intervento d'un paciere... Maestoso arrivo delle guardie...

E di questo passo si arrivò alla fine del 5° pezzo.

Ma allora, scusate, la musica?... Eh, sì, addolcisce sempre i costumi!!!

(Estratto da uno scritto di E. Vuillemin nel *Courier Musical* di maggio 1922).

(1) Era M. Florent Schmitt.

La musica di Antonio Bruckner nei paesi non tedeschi

Mentre in Germania ed in Austria Antonio Bruckner occupa un posto eminente nella storia e nella vita attiva della musica (tanto che quest'anno se ne celebra il 50° anniversario dalla morte, con onori riservati ai veri grandi uomini), negli altri paesi egli è poco o punto amato, e le sue opere ben di rado vengono eseguite, ed anche più raramente gustate. Perché? Mr. Jean Chantavoine, che studia il quesito solo nei rapporti della Francia, nel *Ménestrel* del 28 aprile u. s., dice: « la causa risiede forse in alcuni caratteri dell'opera sua.

« Bruckner è una figura deliziosa ed ammirabile. Questo piccolo maestro elementare di villaggio, che inizia la sua carriera con due fiorini al mese, poi diventa organista, consacrando i momenti liberi alla musica, e compone a 40 anni la sua prima sinfonia; che passa dalla cattedra di maestro rurale a quella d'un conservatorio, dividendo il fervore della sua anima tra Dio — al quale dedicherà la sua ultima sinfonia — e Riccardo Wagner; che termina i suoi giorni nell'appartamento che l'imperatore gli aveva concesso nel Belvedere di Vienna, ha l'aria d'un santo della *Leggenda Aurea*, smarrito in un romanzo di Balzac o di Dickens. Timido, maldestro, sperduto nell'immensità dei suoi calzoni troppo larghi, estraneo alla vita intellettuale e sociale, non avvezzo all'ambiente cittadino, poco pulito a tavola, ignorante di tutto fuorché dell'arte sua, salvato dal ridicolo grazie ad un'ingenuità favolosa che disarmava i sarcastici, quest'uomo visse esclusivamente colla sua musica e per la sua musica. La nullità della sua istruzione, l'assenza totale d'ogni curiosità e d'ogni interesse (che gli avrebbero permesso di porvi rimedio), lo sottrassero a qualsiasi influenza. Né le tradizioni scolastiche, né le suggestioni del pensiero filosofico o poetico, né quelle delle arti plastiche, non ispirarono un solo accento, né prestarono un solo riflesso all'opera sua. Per parlare press'a poco come Tristano ed Isotta: egli è lei, ed essa è lui; cioè Bruckner è la sua musica, e la sua musica è Bruckner.

« Un complesso di lavori, che comprende nove Sinfonie, tre Messe, un Te Deum ed un Quintetto — senza parlare di cose secondarie — non si può definire in poche righe. I suoi caratteri più generali sono la lunghezza, l'abbondanza ed il candore. Le Sinfonie di Bruck-

ner non sono soltanto lunghe per la durata totale della loro esecuzione: sono lunghe nei loro elementi. Mentre lo svolgimento della sinfonia classica porta una riduzione progressiva del germe melodico (1), la melodia, in Bruckner, presenta una lunghezza inusitata: si cita qualcuno de' suoi temi che occupa ben ventidue battute... Le sue linee hanno l'ampiezza dell'arcobaleno. Più lunghi di quelli della sinfonia classica o postclassica, i suoi temi sono anche più numerosi: la forma della sinfonia diventa in lui molto elastica, ed in questo ricettacolo estensibile, egli versa, senza contarsi, gli elementi melodici. Ne risulta spesso una prolissità abbastanza diffusa negli svolgimenti, dove Bruckner stesso è obbligato ogni tanto a riprendere fiato, per mezzo di lunghe pause solenni e, oserei dire, piene di vuoto, dopo di che si rimette in cammino con nuova freschezza. V'è in tutto ciò una magniloquenza spesso cava ed incerta, una pomposità ingenua, accentuata da una strumentazione, sì, ricca e forte, ma dove gli ottoni producono volentieri dei clamori fragorosi e pur facchi. Insomma, senza la minima affettazione (Bruckner è la sincerità in persona): un'enorme illusione di eloquenza, nei tempi animati, e di vita interiore nei tempi lenti.

« Se riesce difficile analizzare in breve il carattere estetico di Bruckner, in compenso un colpo d'occhio basta a mostrarci la missione storica dell'opera sua. Quando si confronta quest'opera sinfonica a quella de' predecessori od a quella del contemporaneo Brahms, la storia della sinfonia fa pensare all'evoluzione d'un'onda, lentamente sollevata, possentemente modellata, nettamente scolpita, che finisce per inalberare in un istante d'immobilità il suo profilo acuto, e che, dopo aver rotto in uno scoppio di gocce bianche la sua tagliente cresta, si accascia, come affaticata, e si depone in una massa piatta sulla spiaggia arcuata, da dove sorgerà poi una forma nuova. Dopo la conquista delle forme classiche, fatta da Mozart e Beethoven, dopo il loro mantenimento con Schumann e Brahms, dopo l'adattamento dello stile sinfonico all'epopea in Liszt ed al teatro in Wagner, le vaste Sinfonie di Bruckner rappresentano questo accasciamento appiattito dell'onda che ritorna al livello indistinto della massa d'origine. Si sa bene quale ampiezza presenti questo gesto della sublime

(1) « Man mano che si avvanza nella storia della sinfonia, è lo svolgimento che aumenta d'importanza rispetto all'esposizione ed alla ripresa. Da tale evoluzione può nascere il poema sinfonico; essa permise a Wagner di adattarla alla poetica teatrale, per mezzo dei motivi conduttori ».

Natura, per poterne parlare in senso di caduta o di decadenza; ma la sua floscia maestà non è certo comparabile a quella del possente sobbalzo di cui segna la fine. E, malgrado un Reger od un Mahler — di cui non disconosco né l'importanza, né il valore — non si vede ancora che nuova fase terrà dietro a questa fine... ».

L'A. fa un parallelo tra Bruckner e Nietzsche nella vita, musicale dell'uno, filosofica dell'altro della Germania ed aggiunge: « l'uno e l'altro hanno raccolto e, dirò così, rimesso nel crogiuolo degli elementi di sensibilità o di pensiero logorati da una tradizione esaurita ». Egli fa notare che i tedeschi, dopo un intenso lavoro, si compiacciono di tornare alle cose primitive, quasi per allentare i nervi dopo la tensione; sarebbe questa la funzione estetica di Bruckner: « Per gustarlo, non occorre seguire il corso imperioso d'un filo teso, d'un pensiero serrato, basta lasciarsi sommergere dall'onda sonora, abbandonandosi a quella meditazione senz'oggetto e senza fine, ch'è il ripiegamento su se stesso ».

« La catastrofe a cui hanno messo capo per la Germania, (e con essa l'Austria), quarantacinque anni d'una gloria, d'una potenza e d'una prosperità inaudite, lo stordimento di tale caduta, il risveglio che le tiene dietro, son fatti per suscitare questo genere di meditazioni da parte di quelli che non si lasciano trascinare dai dancings. Nessuna musica è più di quella di Bruckner in armonia con questo stato dell'anima nazionale. Lunghe melodie indecise, silenzi interrogativi, il sorriso consolatore di qualche tema dall'accento ingenuo e popolare, dei grandi incerti appelli, che non si sa bene se sieno lamenti o minacce, uno sforzo pesante che non par sostenuto né da mezzi né da scopi, l'appello indefinito al Dio ignoto (che Bruckner conosceva personalmente, grazie all'esattezza letterale della sua fede infantile), ecco ciò che canta alla Germania d'oggi la musica di Bruckner ».

Tutto questo complesso di valori e di ragioni, mentre spiega il grande apprezzamento dell'arte bruckneriana nei paesi tedeschi, ed in particolare la solenne celebrazione che se ne sta facendo adesso, spiega anche come tale apprezzamento sia minore, e magari manchi del tutto nelle altre nazioni, dove l'evoluzione dell'arte segue tutt'altre fasi, e dove lo stato d'animo e di pensiero sono più o meno diversi, quando non sieno addirittura opposti a quelli della Germania odierna.

DIFFONDETE **MUSICA D'OGGI**

ITALIA

Rivista Musicale Italiana. - Torino, giugno 1922.

J. JEANNIN. - *Il mensuralismo gregoriano.*

Continuazione dell'interessante studio principiato nel fasc. di un anno fa. L'A. dimostra come la ritmica gregoriana derivi assai più da quella delle chiese orientali (cristiana e giudaica) che non dalla ritmica greco-romana; la quale, fra le altre cose, non conosce mai i canti ornati, non invece all'arte orientale precristiana e gnostica. L'A., naturalmente, demolisce dalle basi la teoria solesmense, su cui è fondata la pratica gregoriana attuale.

A. POUGIN. - *Les dernières années de Spontini.* (Cont. e fine).

F. BARBERIO. - *I primi dieci anni di vita artistica di Paisiello.*

Restituzione storica della vita e dell'attività artistica del maestro fino alla sua partenza per la Russia.

G. FARA. - *Appunti di etnofonia comparata.*

Note più o meno indipendenti sulla musica popolare sarda vocale e strumentale, in rapporto con elementi d'altre regioni anche lontanissime. S'intravede tutt'una scienza comparativa, fondata sulle più profonde ed intime radici dell'essere umano; e non si può non rimpiangere che, ancora ai nostri giorni, studi simili sieno resi impossibili dall'indifferenza generale, pur delle così dette persone colte.

A. GARNATI. - *Rubino Mallapert maestro di Giovanni Pierluigi da Palestrina.*

Mons. R. Casimiri ha scoperto che non già Claudio Goudimel (che non fu mai a Roma), ma Firmino Lebel fu maestro ed istruttore dei ragazzi alla cappella di S. Maria Maggiore in Roma quando pare certo vi fosse cantore adolescente il sommo prete. Ma, nel primissimo tempo di quel periodo (forse un anno solo) vi fu un tale Rubino, passato poi a S. Luigi de' Francesi e nelle maggiori basiliche romane. L'A. rivela per la prima volta il nome di famiglia di questo musicista; Rubino Mallapert, e ne dà parecchie notizie, in luogo dei curiosi svariati del lessico anche migliori.

A. CANTARINI. - *Intervalli enarmonici « enarmonium » e l'avvenire della musica.*

L'A. sostiene che il quarto di tono si può percepire, che si può scrivere e ne propone esempi pratici: cose che sanno tutti; ma non spiega come si comporterebbe l'armonia cogli intervalli non temperati, e come p. es., funzionerebbero i raddoppi orchestrali a varie ottave di distanza.

Il Primato Artistico Italiano. - Milano, maggio 1922.

O. CARRARO. - *Canti Umbri.*

« La musicalità degli Umbri è così espressiva e sensibile che nessun altro popolo riesce ad eguagliare o per lo meno a sorpassare... Nella terra verde dove la Natura ha profuso i suoi più grandi doni... risuonano canti pastorali che rammentano le antiche glorie e le antiche leggende... ma nessuno se ne cura e se ne interessa... ».

F. BARBERIO. - *Lettere inedite del Paisiello.* Sono undici lettere (una delle quali in fac simile) trovate dall'A. in varie biblioteche, e recano un interessante contributo alle notizie sulla vita e sulla mentalità del Maestro.

Il Pensiero Musicale. - Bologna, maggio 1922.

F. BALILLA-PRATELLA. - « Il Pensiero Musicale » e la cultura del popolo.

L'A., assumendo la direzione del periodico, espone il suo programma: « La base del ravvicinamento fra popolo ed opera d'arte sta tutta nella fede e nella comprensione... Al popolo moderno giova... scoprire l'anima, la volontà, lo stile morale dell'artista, la sua potenza di proiezione vitale, l'essenzialità della sua arte. Il popolo, quando avrà compreso, sceglierà lui quello che meglio gli convenga ».

F. BALILLA-PRATELLA. - « *Jacquerie* » di Gino Marinuzzi.

L'A., secondo il suo programma, fondato sulla diffusione delle idee e del contenuto delle opere d'arte, invece che sulla critica, fa un'ampia descrizione del melodramma, facendo capire ai lettori come l'ha inteso e sviluppato il Marinuzzi.

T. TAPPA PEVERELLI. - *Benedetto Marcello e la « Trilogia Divina ».*

Descrizione illustrativa del lavoro centonizzato da mons. G. Maggio, maestro del Duomo di Verona, che, nel centenario danese, raccolse e riunì i tranti dei Salmi di B. Marcello, che si potevano connettere col poema sacro di Danne.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 26 maggio 1922.

V. ZABUGHIN. - *I poteri visivi della musica.* - I.

Inizio d'uno studio intorno al problema: se la musica « senza il tramite d'imitazione d'oggetti visibili o di concerti fissi, può suscitare in uno delle associazioni psicologiche visive ». In questa prima parte l'A. spiega di non voler parlare dell'adito a colori, « prodotto da cause esclusivamente extra-musicali ».

9-16 giugno 1922.

V. ZABUGHIN. - *I poteri visivi della musica.* - II.

Qui l'A. illustra certi procedimenti che ritiene descrittivi in canti liturgici bizantini e gregoriani.

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, maggio 1922.

A. TANSMAN. - *Karol Szymanowski.*

L'A. illustra amorosamente la personalità e lo sviluppo ora arrivato alla maturità dell'arte di quello che pare essere il rinnovatore odierno della musica polacca. Se ne considerano e se ne analizzano i singoli lavori, recandone parecchi esempi musicali.

C. VAN DEN BORREN. - *Orlande de Lassus et la musique instrumentale.*

Interessante studio sulla parte che avevano gli strumenti nella musica scritta in apparenza per sole voci, nelle riduzioni che se ne facevano, e nella composizione specialmente dedicata dal sommo maestro.

E. CLOSSON. - *Nietzsche et Bizet.*

E' noto come F. Nietzsche, dopo accortosi d'aver errato personificando il suo ideale musicale in Wagner ed essersene quindi allontanato, sentì Carmen, e, sensibilissimo com'era al calore dell'anima meridionale (d'onde la sua penetrazione dell'arte ellenica), finì per impersonare in Bizet le sue aspirazioni e le sue predilezioni musicali. Esiste una partitura di Carmen per canto e pianoforte, su cui il filosofo fece delle note marginali, e che mandò all'amico Peter Gass. Tali glosse vennero pubblicate ed illustrate dal

dott. H. Daffner; l'A. le considera e conclude che, mentre provano in Nietzsche una buona sensibilità musicale, verosimilmente non hanno il valore attribuito loro dal commentatore tedesco.

Le Ménestrel. - Parigi, 5 maggio 1922.

H. DE CURZON. - *Rossini et la Musique d'Eglise.*

Malgrado il movimento di riforma della musica sacra, nelle chiese di Parigi si eseguisce ancora lo Stabat di Rossini; l'A. (che ha studiato a fondo il maestro) spiega come lo Stabat venne scritto contro voglia dal Rossini che non lo considerò mai un lavoro da chiesa, né un lavoro serio. Volendo musica rossiniana in chiesa, si eseguisca la Messa solenne che, indipendentemente dalla sua opportunità al giorno d'oggi, fu concepita e composta proprio per la pratica ecclesiastica.

12 e 19 maggio 1922.

E. C. GRASSI. - *L'Orient et la Musique de l'Avenir.*

L'A. è un convinto ammiratore del pensiero e delle arti dell'estremo oriente; egli spiega (non senza una certa gradevole ingenuità) come il sistema tonale dell'occidente sia una troppo ristretta prigione ormai sterilita, mentre la salute, la luce dell'avvenire, verrà dall'Asia, e proprio dall'oriente estremo, in particolare per mezzo del quarto di tono, che, inserito nel sistema temperato, basterà a rinfrescarlo.

Music and Letters. - Londra, aprile 1922.

A. C. BOULT. - *Arthur Nikisch.*

Fra i molti scritti apparsi di recente in onore di A. Nikisch, l'A. (ch'è egli stesso una delle buone bacche d'Inghilterra) illustra ed esalta l'arte tecnica del grande direttore d'orchestra tedesco, di cui la perdita deve apparire ai suoi confratelli come la perdita dell'esemplare perfetto, come quella « del poroso alla zeca, o delle misure tipo a Greenwich ».

H. HOWELLS. - *The « Pastoral Symphony »* Vaughan Williams's

Illustrazione ed accurata analisi della Sinfonia Pastorale del dott. Vaughan Williams, che suscitò vive discussioni. Essa « né dipinge né descrive...; risveglia un'intonazione estetica grande, insustanzialmente insistente, ma che ha in sé molto più varietà d'una incompleta conoscenza di quanto vuol richiamare. E' un'opera intensamente personale, sia nel contenuto, e sia nel modo d'esprimerlo ».

J. B. TREND. - *Falla in « Arabia ».*

Perché si possa comprendere meno difficilmente la musica di Don Manuel de Falla y Matheu, l'A. lo mette nel suo ambiente andaluso. Ricorda, evoca con opportunità e fine intelligenza gli elementi musicali, e specialmente le qualità della chitarra (strumento per quale il de Falla ha un amore speciale) e la caratteristica tonale dei canti andalusi, cioè il terracordo dorico (greco) discendente se sol fa mi. Interessanti le tracce di carattere tonale, melodico, armonico e strumentale chitarresco andaluso, che l'A. segnala in D. Scarlatti.

W. W. ROBERTS. - *Déodat de Séverac.*

Analisi dei principali lavori di questo maestro, così fortemente improntati di regionalismo, « ma di regionalismo del miglior tipo, di quello sempre pronto a superare se stesso ». Per l'A. il de Séverac, assai più che a Debussy, è affine a Chabrier, ma sapendone evitare i momenti di cattivo gusto.

S. WILSON. - *Church Music.*

In questi due articoli vengono esposti e discussi vari

problemi urgenti per la musica sacra della Chiesa Anglicana, abbastanza simili a quelli della Chiesa Cattolica. Nel primo articolo il Vescovo di Ripon domanda se non converrebbe, per assicurare una sufficiente posizione, legare l'incarico d'organista ad una delle Dignità capitolari; nel secondo articolo si studiano le vie per formare buoni cori di parrocchia.

J. D. M. RORKE. - *The Personal Note in Musical Criticism.*

L'A. ha spesso osservato come gli intenditori di musica sieno senza confronto più vivi, sinceri, personali, nelle conversazioni che non negli scritti critici; dunque il fiore della critica musicale va perduto. L'A. studia le cause di questo fatto (speciale carattere dei vari scritti, troppo fuggitivi nei giornali, troppo spesso pedanteschi nei ponderosi volumi; timidità nell'emettere certi giudizi, ecc.), e propone di sviluppare i saggi nelle buone riviste, ed in genere consiglia ai critici un po' d'umiltà, che faccia loro evitare certe arroganze, che non sono segno né d'austerità né di sincerità.

V. A. - *Music in Public Schools.*

Giudizi emessi da vari autori sul problema della musica nelle scuole pubbliche. E' interessante la varietà delle opinioni e l'unanimità su certi punti di base, di cui certo uno è capitale: « la conoscenza della musica vale poco in confronto della conoscenza dei ragazzi ».

M. SILBURN. - *The Most extraordinary Creature in Europe.*

Rapido saggio biografico di George Aspull, pianista che, fanciullo, Rossini qualificò « la più straordinaria creatura d'Europa », Clementi: « il maggior genio che avesse incontrato », e di cui Kalkbrenner diceva « non ho mai incontrato tanta eccellenza »; e dopo breve trionfale esistenza, morì a soli 19 anni nel 1823.

Musical Opinion. - Londra, maggio 1922.

F. T. KENNARD. - *London's Great Choral Conductor.*

Il « grande direttore di coro londinese » è Mr. Allen Gill, uomo di rara cultura ed entusiasmo, che il mondo intero può invidiare all'Inghilterra.

H. ANTCLIFFE. - *Holbrooke's « Grasshopper »* Concerto.

Calda illustrazione del Concerto « La Cavalletta » per violino ed orchestra (ridotto per violino e pianoforte) uscito di recente in edizione Ricordi, scritto nello stile classico, senza che l'A. rinunci al suo proprio linguaggio, e mostra come, « benché vi sia largo campo alle idee nuove ed ai nuovi sviluppi, le antiche forme non sono ancora fruste ».

E. BLOM. - *The String Quartets of Béla Bartók*

Illustrazione dei quartetti a corda del maestro ungherese, i quali sono tra le cose sue più significative, molto differenti dalla sua musica pianistica, e vengono spesso mal giudicati perché domandano a chi li ascolta « di rinunciare alle idee preconcepite di ciò ch'è musica da camera ».

A. E. HULL. - *Modern Movements in Music.*

L'A. fa un parallelo fra le tendenze musicali e quelle pittoriche dell'arte moderna e stabilisce il rapporto fondamentale: Cézanne-Mussorgski, Monet-Debussy, Monet-Stravinski; i due primi recarono il senso della profondità (la terza dimensione), i secondi furono i maestri dell'impressionismo, i terzi furono semplificatori avviati al naturalismo primitivo. Nello scendere a più particolari distinzioni, ed accennando a maestri italiani, l'A. incorre in evidenti equivoci.

L. HENRY. - *Contemporaries: Havergal Brian*. Considerazioni su questo compositore, ch'è uno dei più significativi dell'Inghilterra attuale; non ch'egli tenti d'esprimere direttamente le sensibilità nuove che la vita attuale suggerisce, ma segue la grande corrente tradizionale, interpretandola nel modo che riesce a lui più spontaneo, ed è per ciò personale.

A. CORBETT-SMITH. - *A Wagner Fetish*. Il « feticcio wagneriano » è l'allestimento scenico pensato e realizzato dal maestro stesso. Egli fece ogni sforzo per avvicinarsi alla realtà, ma niente è più fuori posto della realtà sulla scena lirica. L'A. parla del magnifico allestimento di *Tristano e Isotta* della National Opera Company, e ricorda che nella stessa Germania, il Teatro di Monaco ha annunciato che quest'anno si userà per l'ultima volta l'allestimento scenico wagneriano tradizionale. Resta da vedere come si associa il nuovo concetto scenografico della musica; che tanto spesso dipinge anch'essa proprio quella realtà che ora si giudica inopportuna. Lo scritto continua.

The Sunday Times. - Londra, 7 maggio 1922.

E. NEWMAN. - *The artistic problem*. A proposito del libro *Since Cézanne* (Da Cézanne in poi) di Mr. Clive Bell, l'A. considera l'eterno problema dei rapporti tra materia e forma nell'arte, e ripete come sia vano pretendere d'abolire il formalismo. La forma è la via necessaria alla sostanza poetica per rivelarsi e venire intesa, è il mezzo trovato dalla sensibilità per comunicarsi col minimo di spreco ed il massimo di rendimento.

The Chesterian. - Londra, maggio 1922.

R. GODET. - *The true and the false Boris*. (Il vero ed il falso Boris).

L'A. (uno dei primi ammiratori francesi dell'opera di Mussorgski) incomincia pubblicando interessanti notizie su giudizi di Salm-Salms (negativo) e di Debussy (prima indifferente, poi favorevole al pezzo adatti all'attitudine sua personale) su *Boris Godanov*; quindi fa una vera requisitoria contro la versione rivodata da Rimski-Korsakow: una denarparione dove « due mentalità sono in flagrante e persistente conflitto ». (La seconda parte dello scritto apparve in francese nella *Revue Musicale* d'aprile).

R. CHALUPT. - *The light Muse*. (La musa leggera).

La musica da caffè-concerto è indietro di cinquant'anni. La jazz band è la sola novità, ed ormai appare mansueta e monotona. Alcuni tra i più coraggiosi tentarono scrivere cose leggere, ma v'è poca verosimiglianza ch'esse diventino davvero popolari. La rinnovazione (come per il cinematografo) deve venire da qualche uomo nuovo, sorto nel « serraglio » stesso; egli mostrerà che non v'è stile inferiore, ma molti compositori di bassa lega.

A. SANTOLIVUO. - *Rhythm and Colour in Arab Folk-Music*.

Interessanti notizie sul canto popolare arabo, il quale, secondo l'A., conferma col suo carattere musicale l'opinione tradizionale, che lo fa derivare dal canto ellenico.

R. W. S. MENDEL. - *Music and Nationality*. Riconosciuta l'esistenza d'un carattere nazionale nelle varie arti, musica non esclusa, e riconosciuta l'assenza indefinita e indefinibile di tale carattere, l'A. conclude agglungendo che tale fisionomia collettiva, propria delle singole nazioni, non impedisce né lo sviluppo delle varie scuole, né l'apprezzamento universale delle opere ch'esse producono.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 10 maggio 1922.

Dr. D. F. SCHERER. - *Erneuerung des Balletts*. (Rinnovamento del ballo).

« Niente venne tanto rivoluzionato, riorganizzato, evoluzionato, negli ultimi anni, quanto il ballo », ma, per l'A. sempre « trionfò il dilettantismo ». « La vecchia tecnica di virtuosità, che pure era qualche cosa ed aveva una tradizione, è distrutta ». L'A. riconosce le debolezze di tale tradizione, ne ricorda con compiacenza vecchie glorie, ma non addita la via del rinnovamento desiderato.

F. CRÖME. - *Die Hauptlinien der musikalischen Gegenwart in Skandinavien*. (Le linee principali dell'odierna vita musicale scandinava).

Quadro che, per la giovane generazione, si può riassumere così: in Norvegia non v'è nessun talento nuovo; in Svezia: Armas Järnefelt, Erkki Melartin (maestro delle piccole forme), Selim Palmgren (con lavori di mole anche abbastanza grande) e Leevi Madetoja (sinfonista caldo e slancato).

K. WESTERMAYER. - *Der Ton als materialisiertes Raumbild*. (Il suono quale forma materializzata dello spazio).

Frammento d'uno studio su « Le relazioni di tendenza dei suoni », dove si considerano i rapporti tra acustica e sensibilità umana. L'A. tenta spiegare i due concetti di consonanza e dissonanza, in maniera forse più acuta che convincente, e conclude: « L'uomo ha bisogno di ciò ch'è misurabile, periodico, sistematico nel suono per percepirlo. La materializzazione dell'immagine sonora è un'inferiorità della percezione sensitiva, ma è inevitabile, perchè noi, esseri a base di tre dimensioni, possiamo pensare soltanto per via d'orientazione corporale ».

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, aprile 1922.

A. EINSTEIN. - *Briefe von Brahms an Ernst Frank*.

Abbondante scambio di lettere tra Brahms ed Ernesto Frank, dal 1870 al 1888, che rivela la perfetta intimità esistente tra il compositore ed il direttore di cori e d'orchestra, con continue referenze a concerti e ad esecuzioni del tempo.

T. WIEHMAYER. - *Der « Grosse Takt » und die Analyse der c-moll-Symphonie von Beethoven*.

Nel fascicolo di settembre u. s. della stessa rivista, E. Tetzl proponeva di usare una stanghena più grossa per segnare le battute principali dei gruppi binari o ternari che si costituiscono nella formazione delle mezze frasi, frasi e periodi musicali, imperniando il problema sull'interpretazione della *V. Sinfonia* di Beethoven. A. Molnar, nel fascicolo di dicembre, mostrava come fosse imprudente precisare, mentre esistono gravi divergenze in materia. Qui l'A. interviene e dice che la sua « Musikalische Rhythmik und Metrik » (Magdeburg, Heinrichshofens Verlag) spiega tutto in modo definitivo. Il dibattito è chiuso dallo stesso Tetzl, che non è convinto dall'opera del Wiehmayer, la quale (come quella del Westphal da cui deriva) è mesurata e non dinamica, quindi non tocca l'essenza del problema dibattuto.

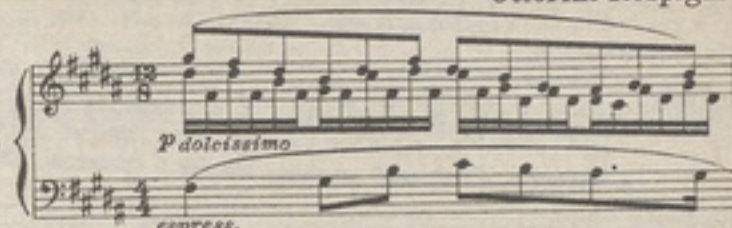
Il prossimo numero di "MUSICA D'OGGI", uscirà in Settembre

Alla Signora ANNA AMFITEATROFF
PAR L'ÉTREINTE...⁽¹⁾

Paroles de
M^l de Fersen

Musique de
Ottorino Respighi

Moderatamente.



CHANT

Tu es venu, la cham-bre est parfumeo de

toi, Et comme une assoupan-ce ex-qui-se de ta voix, J'é-

-cris ces mots d'amour qui chantent dans mon â-me.

(1) Dalle CINQUE LIRICHE.

Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO.

(Copyright MCMXVIII, by G. RICORDI & Co.)

Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati.

All rights of execution, reproduction, translation and transcription are strictly reserved. 117194-96

Più mosso

Oh, non jamais le ciel d'azur, le ciel de flam - me, Même le ciel pâ -

Più mosso

dim.

-li par les so - leils mou - rants, Nem'a sem -

mf. dim. *pp*

-blé plus beau et plus di - vin vrai - ment Que tes

yeux tout à l'heu - re entr'ou - verts sous mes lé - vres,

Ils avaient l'air d'oiseaux qui auraient eu la fiè - vre, Je sentais leur douceur

dim.

Poco più mosso

—longuement— m'eni - ven

Poco più mosso

rit. a tempo cresc. mf. dim.

Nous étions des enfants — lors qu'on s'est ren - con - tré, Ajour -

pp

Animando *tratt.*

-d'hui nos désirs ont entr'ouvert leurs ai - les,

Animando

cresc. *tratt.*

Et la gloire de la vi - e à l'a - mi - tié fi - de - le jet - te -

- ra dans nos cœurs des ger - mes d'in - fi -

All.^o appassionato

Più largamente

a tempo

117194-96

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, maggio 1922.

Dr. W. KAHL. - *Aus des Frühzeit des lyrischen Klavierstücks.* (Continuazione).

In questa puntata si indicano i precursori delle Romanze senza parole di Mendelssohn, e si considerano i Notturmi di Field, gli Studi di Cramer (non solo quelli ormai classici), quelli di Steibelt, ecc., per concludere invocando che si rimettano in uso molte belle composizioni obliate.

Dr. J. WENZ. - *Bayreuth.*

Dopo dimostrato il valore nazionale del teatro wagneriano di Bayreuth, l'A. avanza l'idea che, riorganizzandolo ai nostri giorni, lo si amplifichi ammettendovi anche altre opere teatrali di valor nazionale definitivo.

A. HOLLAENDER. - *Musik-Aesthetisches und Pädagogisches Erlaubtes und Unerlaubtes.* (Ciò ch'è musicalmente e pedagogicamente permesso oppure vietato).

Affermano il principio di nulla mutare di quanto esprime l'intenzione artistica del compositore, si mostrano vari casi in cui è opportuno riuocare la notazione originale nelle ristampe delle opere classiche, malgrado il rigore, per esempio, di Clara Schumann, che non voleva al correggersi neanche i più palesi errori di stampa nelle opere del marito.

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, 20 aprile 1922.

F. MENGE. *Ueber Orchester-Vereine.*

Appello ad un'organizzazione nazionale delle orchestre sociali di dilettanti. In Germania ve ne sono non meno di 170, ed ora vengono rinforzate, specie per gli strumenti a fiato, da molti elementi delle diocesi bande militari. In complesso il repertorio comune di tali orchestre è formato da Haydn, Mozart e dalle opere minori di Beethoven; solo di rado vi figurano Schumann, Brahms e Wagner.

F. X. PAUER. - *Ueber Haydns zweite Londoner Symphonie.* (Sulla seconda Sinfonia londinese di Haydn).

Amplio commento ammirativo di quella che tra le sinfonie haydniane è la più suonata e forse la meno studiata e conosciuta a fondo, mentre è certo la più perfetta e caratteristica.

Dr. E. H. MÜLLER. - *Johann Wilhelm Häslter.* Nel centenario della morte, l'A. illustra questo buon musicista del principio del secolo XIX ingiustamente dimenticato, mentre le sue composizioni pianistiche potrebbero riuscire tutavia utili e gradite a tanti dilettanti.

A. WEIDEMANN. - *Brahms und Wagner.*

Amplio studio con larghe citazioni ed intere lettere, dove viene specialmente messo in risalto l'alto concetto che Brahms aveva di Wagner, malgrado i non buoni rapporti personali, e certi biasimi su singole opere. Lo scritto continua e finisce nel fascicolo seguente.

H. PLATZBECKER. - *Pietro Mascagni: « Der kleine Marat ».*

Resoconto della prima esecuzione a Dresda. Si nota come le tracce di forza si manifestino solo là dove Mascagni ritorna quello della Cavalleria.

A. STADAL. - *Bearbeitung der Streichquartette Beethovens.*

Ottimo pianista e trascrittore di opere classiche, l'A. ha pubblicato di recente una sua riduzione per pianoforte a due mani del Quartetto op. 131 di Beethoven

in ed. Peters; dietro invito della Redazione, egli spiega l'immensa difficoltà che presenta la trascrizione del Quartetto beethoveniano, tanto che, a suo tempo, dopo molti tentativi, vi rinunciò lo stesso Liszt.

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, 4 maggio 1922.

H. EDELSTEIN. - *Methodologische Gedanken zur Freiburger « Praetorius-Organ ».*

Nel nostro fascicolo di febbraio 1922, a pag. 47, demmo notizia dell'organo fatto costruire all'Università di Friburgo (Germania) dal prof. dott. W. Gurllin secondo uno dei piani di M. Praetorius. Qui l'A. spiega metodicamente i principi fondamentali che suggerirono tale importante iniziativa del dono musicologo tedesco, e che si possono riassumere pienamente così: scopo della storia musicologica è la conoscenza delle opere d'arte antica, opere di cui la realtà non è il documento, la nota, il testo scritto, bensì la realizzazione sonora. Soltanto così si rivela e si apprezza il valore estetico ch'è l'essenza delle musiche antiche.

J. CHANTAVOINE. - *Camille Saint-Saëns.*

Necrologia interessante, perchè scritta da uno che ha opinioni abbastanza diverse da quelle del maestro.

18 maggio 1922.

Tutto il fascicolo è dedicato a Joachim Raff, di cui ricorre il centenario dalla nascita.

Dr. M. BAUER. - *Joseph Joachim Raff.*

Dopo aver detto che i centeneri hanno nessuna o poca efficacia se celebrano un sommo, mentre riescono opportuni se attirano l'attenzione su personalità facilmente dimenticate, l'A. dà uno sguardo alla vita personale ed artistica del Raff, del quale riporta un ritratto.

P. MARSOP. - *J. Raff und « Die Wagnerfrage ».*

Notizie storiche intorno all'attitudine di Raff verso Wagner in genere, e specialmente in rapporto al Lohengrin, con larghe citazioni dello scritto « Die Wagnerfrage » (il problema wagneriano) del Raff.

H. SPANGENBERG. - *Joachim Raff.*

Ricordi personali dell'A., che fu allievo del maestro.

J. RAFF. - *Lettera a Kunigunde Heinrich.*

Lunga lettera che reca molti cenni e notizie, sia sul maestro, e sia su altri artisti del tempo.

Musikblätter des Anbruch. - Vienna, aprile 1921.

Ein brief Gustav Mahlers.

Lettera (abitualmente senza data) di G. Mahler ad Ernest von Schuch, dove il maestro, consigliando l'amico nella scelta d'una delle sue sinfonie, esprime intenzioni e giudizi sulla 2.^a, 3.^a, 7.^a ed 8.^a.

O. BIE. - *Etwas von de Sprache.*

Prendendo occasione da una serata al teatro drammatico russo, l'A. mette in risalto la parte importantissima che ha nel linguaggio l'inflessione della voce, fino ad uguagliare se non superare addirittura il valore più o meno preciso delle parole.

P. A. PISK. - *Ferruccio Busonis « Offener Musikbrief ».*

Risposta alla lettera aperta di F. Busoni a F. Windisch (vedi pag. 147 del nostro fascicolo di maggio). L'A. sostiene che la malattia dell'arte musicale non è prodotta dall'armonia, dall'isoterismo e dai gesti d'extero (temperament-Gebilde) come disse il Busoni, bensì « dall'incapacità tecnica di molti dilettanti e musicisti d'occasione ». La salute verrà eliminando questi inerti e mettendoli sulla base « dell'onestà artistica ».

C. SCOTT. - Percy Grainger: *Der Mensch und sein Schaffen*.

Traduzione d'uno scritto apparso nel « Musical Quarterly » di luglio 1916, dove si illustra la personalità individuale e l'azione artistica di questo pianista e compositore « chiamato ad avere una parte duratura nella storia della musica inglese ».

C. HEINZEN. - *Ein Beitrag zur Sexualpathologie der Oper*. (Un contributo alla « Patologia sessuale » dell'opera).

In difesa della moralità dell'opera « Schargraber » (Il seppellitore di tesori) di Fr. Schreker, l'A. sostiene la nota tesi dell'extramoralità dell'opera d'arte, mentre nel caso concreto l'azione si svolge in un tale ambiente di sogno, da allontanare ogni pericolo di eccitazione sensuale.

R. S. HOFFMANN. - *Straussens Josephlegende* - « Feuersnot » zur erstaufrührung an der Wiener Staatsoper.

In occasione della prima esecuzione viennese dei due lavori di R. Strauss, scritti a tredici anni di distanza l'uno dall'altro, se ne fa il paragone, sia dal lato poetico (tutti e due hanno la disgrazia d'un testo impossibile), e sia dal lato puramente musicale.

F. V. HOESSLIN. - *Heinrich Kaminski*.

Illustrazione del carattere personale ed artistico del trentaseienne compositore badese, di cui il trano più saliente è la polifonia tanto ricca quanto spontanea; egli veramente pensa in contrappunto e non già armonicamente. Sezione rapida dati biografici.

R. S. HOFFMANN. - *Wilhelm Grosz*.

Elogio del promettente giovane pianista e compositore.

Dr. W. FISCHER. - *Vergangenheit*. - « Dankmäler der Tonkunst in Oesterreich » (Passato: « Monumenti della musica in Austria »).

L'A. fa la storia di questa invero magnifica pubblicazione, la quale continua sotto la direzione del dottor Guido Adler, e verosimilmente continuerà anche in avvenire. A un certo punto l'A. parla dei « codici Tridentini » che vennero chiesti ed ottenuti dall'Italia, e « fu un vero furto sacrilego ». I codici erano stati scoperti e messi in valore da studiosi austriaci, mentre il Ministero del tempo li comperò dal Capitolo tridentino, pagando una somma rilevante.

Musical America. - Nuova York, 15 aprile 1922.

— *Project for great « Peace Memorial » Center of Music in New York takes Shape as Mayor gives his Approval*.

Al Consiglio comunale di Nuova York il sindaco, Mr. John F. Hylan, ha approvato il progetto di erigere un Monumento alla Pace « più durevole del bronzo », cioè un Istituto che sia un vero centro di cultura, con un auditorio per opere e concerti ed un conservatorio, che provveda all'educazione musicale e drammatica.

Il fascicolo del 22 aprile annuncia l'approvazione data anche dal Governatore allo stesso progetto.

Musical Courier. - Nuova York, 6 aprile 1922.

C. SAERCHINGER. - *London's musical Life changing*.

Note sul « mutamento della vita musicale a Londra », dove, sotto alla superficie internazionale, va facendosi

schiena l'antitudine nazionale. Se un impresario vuol veder piena la sala, bisogna che presenti esecutori inglesi o musica inglese, tutta o in parte.

G. A. MILLER. - *Song Echoes from the Old South*. (Echi di canti del vecchio Sud).

L'A. presenta nove canti di negri della Carolina meridionale, raccolti da lui stesso, ch'è del sito, e serini con ogni cura; accompagnandoli da brevi notizie sulle persone e sull'ambiente d'onde provengono.

— *Communication to Mayor John F. Hylan etc.*

Testo del progetto d'istituzione del « Peace Memorial » a Nuova York, per l'alta educazione musicale e drammatica.

L. STRICKLAND. - *Sketch of the Himalayan People and their Music*.

Schizzo sugli abitanti dell'Himalaya e sulla loro musica, praticata da vere dinastie di professionisti ereditari. L'A. reca pure alcune melodie, alcune di modo minore diatonico-discendente, altre di modo minore con sensibile alterata.

INDIRIZZI UTILI

Segnaliamo questa rubrica, per la sua importanza, agli Editori, Negozianti di musica, Maestri, Scuole musicali, Collegi, ecc.:

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.

Pizzi & C. - Via Zamboni, 1.

CALTANISSETTA.

Ditta Nicosia Mario. - Corso Umberto I, 81.

FIRENZE.

Brizzi & Nicolai. - Via Cerretani, 12.

GENOVA.

Ditta De Bernardi Giuseppe succ. De Bernardi Enrico. - Via S. Luca, 52-54.

— Fratelli Serra. - Via Luccoli, 56 (rosso).

MILANO.

G. Ricordi & C. - Via Berchet, 2.

NAPOLI.

G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.

PALERMO.

G. Ricordi & C. - Via R. Settimo Pal. Francavilla.

PARMA.

P. Bassetti & C. - Via A. Mazza, 13.

REGGIO EMILIA.

Ditta Enrico Spallanzani. - Via E. De Amicis.

ROMA.

G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.

TRIESTE.

Casa musicale Ditta Fabbri & C. - Via Carducci.

— Tedeschi & Obersnu - Corso Vitt. Eman., 26.

— Tribel Ario succ. a C. Schmid & C.

VARESE.

Ditta Giuseppe Riccardi. - Corso Roma, 21.

Scuole di Musica.

NAPOLI.

Liceo musicale (anno XXIV): diretto dai Maestri E. Marclano, S. Cesi. - Gall. Umb. I, 50.

TRIESTE.

Conservatorio di musica G. Tartini. Dirett. Maestro Cav. Filippo Manara. - Via Carducci, 24.



TEATRI

⊗ Il Teatro Argentina di Roma si è aperto l'8 luglio per una serie di rappresentazioni straordinarie del *Matrimonio segreto* di Cimarosa, eseguito da un ottimo complesso di artisti, particolarmente adatti al genere di musica e alla parte: le signore Anna Sassone Soster, Nerina Lollini, Elisa Marchini, il tenore Polverosi, il baritono Paci e il basso Quinzi-Taporgi, sotto la direzione del maestro Fortunato Russo. Il pubblico romano, che da molto tempo non riascoltava il capolavoro di Cimarosa, ha accolto con vivo gradimento e con molti applausi questa riuscita rievocazione.

⊗ Tra le ultime operette rappresentate con buon esito ricordiamo: *O dolce voluttà* (Padova) del maestro Giovanni Mulé; *Fata regina* (Este) del conte Luigi Salina di Bologna; *Titin* (Torino) tre atti di Szulc su libretto di Dumestre e Ferreol.

⊗ Al Colon di Buenos Aires si sono rappresentate: *Cavaliere della rosa*, *Dolores* di Breton, *Tosca* e *Francesca* di Zandonai che ha ottenuto lo stesso esito caloroso dell'anno scorso.

⊗ All'Opéra di Parigi, in una serata a beneficio del Pantheon interallentato, si è ripreso il *Mistero di San Sebastiano* di d'Annunzio, con i brani musicali di Debussy. V'interveniva un pubblico folto ed eletto ed il successo, tanto del poema che della musica, è stato lietissimo.

⊗ Recenti successi stranieri: *La piccola peccatrice*, operetta di Jean Gilbert, a Berlino; *La Fontaine des Fées*, «conte» di Oudot per la musica di Fourdrain, a Parigi; *Varana*, opera di Richard Stiebitz, a Göttingen; *Der Zwerg*, fiaba musicale di A. Zemlinsky, a Colonia; *Die Tochter der Leda*, operetta di Martin Knopf, ad Amburgo.

⊗ Allo Stadttheater di Rostock si è rappresentata *Apollonio e Giacinta*, l'unica opera di Mozart che, scritta per le scene, non era stata ancora eseguita. Egli la compose a undici anni, in occasione delle feste universitarie di Salisburgo.

GIULIO BAS

MILANO - Via G. Modena, 1 - MILANO

CORSI DI COMPOSIZIONE MODERNA
E NELLA TONALITÀ ANTICA
ANCHE PER CORRISPONDENZA

CONCERTI

MILANO

⊗ CONCERTI DELL'ORCHESTRA DELLA SCALA. — Chiuso il primo ciclo di Concerti al Conservatorio, organizzati dalla Società dei Concerti Sinfonici e dalla Direzione della Scala, se ne è avuto un secondo, e questo sotto gli auspici della sola Scala.

Sei sono state le sedute: tre dirette da Bernardino Molinari, tre da Toscanini.

⊗ Nelle prime due (14 e 16 giugno) il Molinari presentò al nostro pubblico la cantata biblica di M. Enrico Bossi, *Canticum canticorum*. Il lavoro risente abbastanza dell'epoca già un po' remota in cui fu composto ed ha frequenti brani nei quali il puro procedimento formale non è ravvivato dalla bellezza dell'ispirazione. Ma, in compenso, notevole è l'importanza dell'opera dal punto di vista della sapienza della tecnica e dell'efficacia degli impasti vocali, che spesso raggiungono degli effetti ammirevoli. Ottima sotto ogni riguardo la concertazione del Molinari, assai ben coadiuvato nel grave compito dal maestro Veneriani, che guidò da par suo la massa corale. Solisti eccellenti furono la signorina Luisa Bertana e il baritono Inghilleri, specialmente la prima, che ebbe modo di riconfermare, in un modo ancor più significativo, la bella impressione che aveva già fatto alla Scala, durante la stagione lirica, per le sue elette qualità vocali e per la sua intelligenza.

Il programma del terzo e ultimo Concerto Molinari (24 giugno) riuscì molto interessante per il suo eclettismo e per i suoi numeri di « novità ».

Udimmo un superbo Concerto (in sol min.) del Vivaldi nella trascrizione dello stesso Molinari, davvero mirabile; e poi la Suite orchestrale di Giacomo Orefice *Landi francescano*, che interpreta e riproduce musicalmente i vari momenti della famosa Cantica del poverello di Assisi, ed è lavoro nobilissimo sia per ideazione che per elaborazione tecnica; e poi ancora l'introduzione all'opera *Chovanchina* di Mussorgski, ricca di tutta la forza suggestiva che è propria della musica del grande compositore russo. Altra novità gradita del programma fu la Suite orchestrale di Riccardo Strauss, che in origine commentava alcune scene della commedia *Le bourgeois gentilhomme* di Molière, premessa dallo Strauss a quell'*Arianna a Nasso*, che oggi forma uno spettacolo a

sè. Questa Suite, per orchestra ridotta, bizzarra ma di forma classicheggiante, è piena di particolari gustosi e di trovate strumentali.

Il Concerto, che comprendeva anche il noto e graditissimo *Apprenti soraier* di Dukas, si chiuse felicissimamente con la Sinfonia della *Semiramide*. Tutta l'esecuzione del programma ebbe dal Molinari cure minute e sapienti, e il risultato fu tale da giustificare pienamente l'alta reputazione di cui gode oggi il valoroso direttore artistico dell'Augusteo di Roma. Il quale — è bene ricordarlo — tornava proprio in quei giorni da Praga, dove, dirigendo parecchi concerti orchestrali e alcune recite di *Aida*, si era decisamente affermato come artista e come italiano.

① I tre concerti Toscanini ebbero luogo il 25, il 29 giugno e il 2 corrente. Nel primo l'insigne direttore eseguì la *Prima* e la *Nona* di Beethoven. Nel secondo e nel terzo la *Prima* fu sostituita dall'altro 47° *Salmo* di Marcello e dalla limpida e serena ouverture della *Ifigenia in Aulide* di Gluck.

Superfluo dire che in ogni esecuzione Toscanini riuscì a raggiungere il maggior grado possibile di perfezione. Qualunque aggettivo laudativo ci sembrerebbe fuori posto e nulla aggiungerebbe all'impressione di meraviglia che tutti avemmo. L'orchestra della Scala, che ormai è un organismo di saldissima compagine e di un'assoluta omogeneità, fu possente e delicata, morbida e robusta, incisiva nel ritmo ed elastica, ubbidendo docilmente all'imperio e alla suggestione del duce impareggiabile.

Questi ebbe un prezioso collaboratore nel maestro Veneziani. La massa corale di duecento voci — che comprendeva anche un buon numero di signore e signorine milanesi dilettanti — superò con eccezionale bravura le ardue difficoltà vocali del 4° tempo della *Nona* e, pur nelle più scabrose altezze di tessitura, seppe ottenere effetti di impasti e di sfumature che sembrarono miracolosi. Né minor lode meritano i solisti: le signore Toti Dal Monte — la indimenticabile Gilda dell'ultimo *Rigoletto* — e Luisa Bertana, il basso Pinza, che disse con vera efficacia il suo recitativo, e il tenore Alabiso, artista dalla voce sicura e dalla dizione netta, che sappiamo già scritturato per la prossima stagione della Scala; tutti e quattro superarono con franca disinvoltura le continue sirti disseminate sia nei soli che negli assieme, e dettero all'esecuzione della *Nona* un contributo magnifico, così come gli stessi Dal Monte, Alabiso e Pinza lo avevano dato a quella del *Salmo* di Marcello.

② Un bellissimo esito ebbe il concerto organizzato dalla benemerita Umanitaria e diretto, la sera del 19 giugno, dal maestro Victor de Sabata nell'immenso salone di Via Manfredi Fanti, con l'orchestra della Scala. Il de Sabata, oltre la *Sagra di Sibelius*, le *Cinque Sonate* di Scarlatti orchestrate dal Tommasini e il *Till Eulenspiegel* di Strauss, già da lui diretti al Conservatorio e alla Scala, eseguì, quale prima

parte del programma, la *Leonora N. 3*, l'*Idillio di Siegfried* e il preludio dei *Maestri Cantori*. Successo continuo e saldissimo, decretato da migliaia di ascoltatori in massima parte appartenenti alla classe popolare: un auditorio che, per il suo schietto ed entusiastico interessamento, deve certo procurare ai direttori e agli esecutori di questi concerti di propaganda una intima e profonda soddisfazione.

③ CONCERTI DIVERSI. — Il giugno. La F.A.M.I. ha dato l'audizione di congedo della stagione con musiche di Rinaldi, Debussy, Perrachio, Chopin, ecc., ottenendo il solito favore.

④ 12 giugno. La ginnastica ritmica è stata efficacemente illustrata dal suo ideatore, maestro Jacques Dalcroze, e da quattro sue graziose allieve, nel Salone dell'Umanitaria. Il metodo, che poche sere prima era stato esposto anche al Conservatorio dal prof. Ferrara, ha avuto accoglienze favorevolissime. Certo un grande avvenire è serbato al Sistema Dalcroze.

ROMA

① Al Lyceum femminile ha avuto luogo un interessante concerto della valente pianista Manolita De Anduaga Andolfi. Ella, oltre a interpretazioni di Chopin, Liszt, Brahms, Debussy, fece conoscere due composizioni moderne nuove per Roma: una *Sonata* di Richard Anderson e tre *Bozzetti* di Granck Bridge.

② Alla Chiesa Valdese il violoncellista Marco Peyrot e l'organista Edoardo Moser hanno tenuto un concerto di musica sacra, interpretando con gusto e bravura opere antiche e moderne.

③ Nella Sala del giornale «Musica» Laura Pasini ha offerto una audizione di melodie per canto e pianoforte di Domenico Alaleona. Il successo è stato vivissimo: dei tre canti *Fides*, *L'ora della sera* e *Il lusingolo* si volle la replica. Inoltre l'autore, che aveva accompagnato la Pasini, suonò al pianoforte, applauditissimo, alcune delle sue «Impronte» della raccolta *La Città fiorita*.

④ Al Gianicolo, nell'Anfiteatro che la tradizione vuole fatto costruire da San Filippo Neri per i suoi oratorii, ad iniziativa del Comitato per il centenario filippino ricorso quest'anno, il Barone Kanzler, intelligente cultore di musiche polifoniche classiche, ha tenuto un attraente concerto corale, eseguendo madrigali, motetti e canzoni di Palestrina.

⑤ Alla R. Accademia di S. Cecilia ha avuto luogo un saggio particolarmente interessante: il maestro Giacomo Setaccioli, che da alcuni anni tiene presso l'Accademia stessa un «Corso libero di strumentazione e orchestrazione» con molto vantaggio dei giovani musicisti, ha presentato alcuni dei suoi alunni nelle loro prove pratiche. I giovani D'Ayala, Piccinato, Brancati, Mercolini, De Angelis, Micucci, con le loro trascrizioni orchestrali, dal pianoforte, di opere di Mozart, Grieg, Liszt, Wagner, Setaccioli, Mac Dowell hanno dimostrato la grande utilità di questa scuola e gli ottimi risultati da essa ottenuti.

VENEZIA

① La violinista ventenne Bianca Maria Buys, alla Fenice, ha dimostrato di essere provetta artista dotata di solide qualità tra le quali quelle, assai significative, del fraseggio e della vocalità. In tutto il programma, variato e interessante, ha ottenuto fervido consenso.

② Allo stesso teatro vi è stata una serata settecentesca a scopo benefico. Il prof. Bernardi ne ha illustrato il programma soffermandosi su Baldassare Galuppi e su G. B. Pergolesi. Del primo venne eseguita la *Sinfonia del Filosofo di campagna*, e del secondo la *Serva padrona*; entrambi i lavori, diretti dallo stesso Bernardi, ebbero ottima esecuzione.

③ Gino Marinuzzi ha voluto offrire ai suoi concittadini, al teatro Massimo di Palermo, due concerti orchestrali che sono riusciti manifestazioni altamente artistiche e hanno costituito per l'esimio direttore un successo memorabile. La folla enorme che vi è intervenuta ha voluto dimostrargli la sua ammirazione e il suo affetto.

Il primo programma, smagliante e attraente, comprendeva: Beethoven e Wagner, Borodine, Dukas, Mancinelli. E tutte le musiche di questi autori hanno avuto dal Marinuzzi il dovuto risalto. Come bella parentesi di canto — squisita interprete la duchessa dell'Arenella — si sono eseguiti due pezzi di virtuosità canora: il *Rondeau della Cenerentola* e la *siciliana dei Vespri*.

Nella seconda audizione all'*Overture romantica* del Mancinelli era stata sostituita l'*Elegia italica* dello stesso Marinuzzi, composizione di ideazione modernissima e di grande effetto che

riscosse applausi calorosi. Invece del brano dei *Vespri* la duchessa dell'Arenella cantò splendidamente *La morte d'Isotta* di Wagner, commovendo vivamente l'auditorio.

④ Il Doppio Quintetto di Torino ha dato l'ultimo concerto al Liceo facendo applaudire una suite di Perrachio dal titolo *Silhouettes e caricature in forma di danza*. Il lavoro ha spunti ritmi e piacevoli impasti.

⑤ All'Esposizione di Firenze i maestri Boghen, Guglielminetti e Mix si sono cimentati in improvvisazioni musicali a tre pianoforti. I temi dati erano: *Armonie di campane*; *Temporale*; *Gracilar di rane*; *Fanfara*; *Notturmo*.

⑥ Il 24 giugno u. s., ricorrendo il quarto centenario della morte di Franchino Gaffurio, la Scuola musicale di Lodi, a lui intitolata, ne ha fatto una solenne commemorazione. Il maestro Spezzaferri, della Scuola, ha diretto un concerto di musiche di Gaffurio e una sua *Cantata a Gaffurio*, composta per l'occasione, per soli, coro e orchestra, assai apprezzata.

⑦ La rivista *Melos* di Berlino ha organizzato, nella passata stagione, una serie di interessanti audizioni con lavori, di autori di varie nazionalità, rispondenti agli intendimenti della stessa rivista. Nell'ultima seduta venne suonato il quartetto *Rispetti e strambotti* di Malipiero. Da notare che tutti i pezzi, per una migliore comprensione, si eseguivano due e anche più volte.

⑧ Al Palau de la musica Catalana di Barcellona, lo scorso giugno, il maestro Alfredo Casella ha avuto un grande successo come pianista e come direttore. I suoi *Quadri di guerra* e le *Convent sur l'eau*, apprezzatissimi, sono stati da lui diretti magistralmente.

I SAGGI NEI PRINCIPALI CONSERVATORI D'ITALIA

MILANO (R. CONSERVATORIO G. VERDI).

① 1 aprile. Scuola di Canto (prof. Venturini). Wanda Bardone riaffermò, anche quest'anno, doti di interprete e di esecutrice. Notevoli anche la signorina Armanini e Mario Marini.

② 8 aprile. Scuola di Pianoforte (prof. Fruggata). Hanno meritato particolari approvazioni le allieve Aliverti, Marinoni, Maffioletti, Fania, Imperiali e Italo Brancucci.

③ 25 aprile. Scuola di Violino e di Viola (prof. Anzoletti). In un interessante programma si mostrarono buoni interpreti la signorina Galli e i giovani Dessy, Gatti, Enrini.

④ 3 maggio. Scuola di Organo (prof. Galliera). Anche quest'anno gli alunni presentatisi hanno dimostrato le doti che caratterizzano l'insegnamento: meccanica austera ed interpretazione elevata e fine. Promettentissimi gli allievi Rossi e Pezzi.

⑤ 22 maggio. Scuola di Violino e di Viola (prof. De Angelis). Si distinsero, particolarmente, Pia Franchini (in una *Berceuse* di Respighi) e nel 2° *Grande Studio da Concerto* di Bazzini) e Margherita Ceradini.

⑥ 24 maggio. Scuola di Violino e di Viola

(prof. Polo). Si eseguì un ricco e vario programma. Rivelarono speciali attitudini: Armando Gramigna e Ruminelli Mario, violinisti; e Ferrari Orlando violista.

⑦ 6 giugno. Scuola di Pianoforte (prof. Fruggata). Marcenaro Giacomo, Frappi Andreina, Bono Adolfo, rispettivamente in brani di Bach, Debussy e Martucci dettero prova di notevoli qualità naturali e acquisite, risultato dell'ottimo insegnamento.

⑧ 7 giugno. Scuole di Canto (prof. Pintorno e Bartoli). Bruno Eufemia, alunna del primo, eseguì assai bene una romanza di Respighi e l'aria dell'*Erodiade* di Massenet. Elisa Feldmann fece onore all'insegnamento del professor Pintorno, cantando con sentimento due brani di Schubert.

Scuola di Clarinetto (prof. Blonk-Steiner). Ottima l'esecuzione di un *Quintetto* e di un *Trio* di Mozart e di *Il Convegno* di Ponchielli da parte degli alunni Gandolfi, Cotrufo, Fabbri, Perla, Gatta.

⑨ 9 giugno. Scuola di Violoncello (prof. Magrini). I giovani Gambrasio e Gallini e la signorina Rovida furono esecutori pregevoli e in-

terpreti efficaci, rispettivamente di Piatti, di due pezzi dello stesso Magrini e di Fauré.

Scuola di Flauto (prof. Longhi). Emergono il giovane Calzolari in *Prélude et Scherzo* di Busser, e lo stesso Calzolari unitamente ai compagni Netto e Dosio, in *2^a Suite Miniatura* di Albis.

13 giugno. **Scuola d'Arte scenica** (prof.ssa Puccetti). Risultato ammirevole del complesso per la spontaneità ed espressività dei singoli alunni.

16-20 giugno. — **Scuola di Composizione** (prof. Orefice). Entrambi i saggi valsero a dimostrare con quale serietà e modernità d'indirizzo e con quanto amore, il dotto e geniale insegnante si interessi all'avvenire dei suoi allievi.

Nel primo si presentarono i giovani Virgilio Ripa con una *Sonata* per violoncello e pianoforte, sobria ed elegante; Bernardo De Plaisant con una simpatica *Lirica* per soprano e pianoforte, cantata con molta squisitezza dalla signorina Ines De Giacomi; Michelangelo Abbado (ultimo anno) con un *Quartetto* di carattere descrittivo, svolto con esperienza sicura.

Nel secondo saggio, dedicato alla composizione orchestrale, si presentarono tre allievi, tutti di ultimo anno: Giuseppe Toppi, con una *Suite* intitolata *Paesaggi campestri*, soffusa di frequenti e pregevoli tocchi coloristici; Mario Cordone, con un brano della *Pisanella* dannunziana, interpretato con perspicace senso drammatico, e con un *Notturmo* e una *Umoresca* nei quali, oltre a spigliatezza di idee e sviluppi, rivelò doti di efficace strumentatore; Pietro Clausetti, con un *Poema sinfonico* ispirato alla novella di Andersen *La campana*, che, pur a traverso alcune inevitabili inesperienza sostanziali e formali, dette una sufficiente misura dell'ingegno e delle tendenze del giovanissimo compositore.

Tutti questi lavori furono eseguiti da una orchestra composta in gran parte di allievi, e interamente di allievi era formato il coro. La direzione fu tenuta dagli stessi autori, i quali, convien dirlo, fecero del loro meglio per ottenere un'esecuzione colorita ed espressiva.

21 giugno. **Scuola di Pianoforte** (prof. G. A. Fano). Tutti i giovani presentatisi (e particolarmente Libero Barni, Luigia Ceradini, Gino Moroni, Pia Damerini) hanno interpretato con abilità e intellettualmente un programma assai bene scelto comprendente Beethoven, Chopin, Schumann, Brahms, Paderewski, Pisk-Manglagallé, Liszt e Saint-Saëns. G. A. Fano ha dimostrato di essere ben degno successore del professor Appiani.

TORINO (LICEO MUSICALE G. VERDI).

11 giugno. Interessante e applaudito il saggio finale che comprendeva il seguente programma per le diverse classi:

Scuola d'Organo (prof. Sincero). Bach: *Passacaglia*; Ald. Bonifanti, licenziando. — Bach: *Corale*; Fuga Alessandro, del 3° corso.

Scuole di Violino (prof. Ballarini). Vivaldi: *Adagio*. — Porpora: *Minuetto*; Pierangeli Angelo.

Scuola di Violoncello (prof. Grossi). Lalo: 1° e 2° tempo del *Concerto*; Previtali Fernando.

Scuola di Arpa (prof. Betti-Navone). Poenitz: *Fantasia* per due arpe; Aymini Sergia e Bo Antonietta, licenziando.

Scuola di Violino (prof. Bellardi). Corelli: *La Follia*; Li Volsi Carmelo, del 6° corso.

Scuola di Violino (prof. Gaviani). Tartini: *Sonata in sol min.*; Sacco Aurora, del 6° corso.

Seguì il saggio la premiazione degli alunni migliori del Liceo e della Scuola Corale.

GENOVA (CIVICO ISTITUTO N. PAGANINI).

Per la prima volta, dopo la guerra, il saggio finale si è potuto tenere nella grande sala dell'Istituto, finalmente restituita dal Municipio. Ciò ha valso a conferire maggiore importanza all'esperimento stesso, che si proponeva anche di commemorare i professori dell'Istituto, Giuseppe Cicognani e Domenico Bellando, ora poco defunti. La signorina Ada Testa Orzati cantò, infatti, alcune romanze di essi con arte e voce seducente.

Le allieve Fidalma Piccolo (Scuola prof. Poggi), Livia Gazzo (Scuola prof. Bersani) al pianoforte; i giovani Scipione Palazzo (Scuola professor Grigis), Emilio Gnecco (Scuola prof. Venturini), violinisti; Luigi Fusilli, licenziando della classe di violoncello; Angelo Martinetti, flautista, eseguirono, con precisione e sentimento, i brani loro affidati.

L'orchestra degli allievi, sotto l'abile bacchetta del maestro G. B. Polleri — benemerito direttore dell'Istituto — suonò con slancio, affiatamento e passione. Il coro, guidato assai bene dal maestro Alberto Melini, ha cantato con fusione e intonazione completa.

VENEZIA (LICEO BENEDETTO MARCELLO).

Scuola di Organo (prof. Ravanello). Alfredo Simonetti, in pezzi di G. S. Bach e dello stesso Ravanello, ha esplicito notevoli qualità di tecnica e di interprete. Il saggio dell'alunno Fuser è stato uno dei più importanti. Egli suonò con grande padronanza dello strumento e con senso dello stile una *Sonata* di Menckelssohn.

Scuola di Violino (prof. De Guarnieri). Violinista di sicuro avvenire si è appalesata l'alunna Romanelli. Ha eseguito con slancio, intonazione e sentimento la *Fantasia* e *Capriccio* di Vieuxtemps. Anche il giovane Giacometti è stato buon esecutore, corretto e coscienzioso. Jolanda Baccara, in unione alla collega Berengo-Gardin, eseguì con sicurezza la *Sonata*, per piano e violino, di Debussy. Giorgio Ussardi esplicitò buone e promettenti doti di violinista.

Scuola di Oboe (prof. Riedmiller). Nella *Sonata* di Schreck, Gaetano Girardello si è affermato oboista dal suono dolce, intonato, quadrato.

Scuola di Canto (prof.ssa Bellincioni). La signorina Gambierasi, con bel temperamento, si è cimentata in un brano di Meyerbeer. Una si-

cura speranza per il teatro è la signorina Barbara Scatola che ha cantato, deliziosamente.

Scuola di Clarinetto (prof. Marasco). A. Quarenti e R. Masin Crovato hanno suonato con cavata dolce e tecnica notevole.

La Scuola d'insieme d'Istrumenti a fiato diretta dallo stesso maestro ha eseguito con intonazione e fusione diversi brani.

Scuola di Arpa (prof. Wolff-Ferrari). Qualità non comuni di concertista ha rivelato Cecilia Toffolo eseguendo con tocco nitido e ragguardevole agilità diversi e importanti brani.

La Scuola d'insieme del prof. Guarnieri ha interpretato assai bene il *Quintetto* per pianoforte ed archi di Franck.

Scuola di Flauto (prof. Neri). Alceste Tinca ha eseguito con grande dolcezza e nitidezza di suono il *Concerto* di Chaminade.

Scuola di Pianoforte (prof. Tagliapietra). Distintissime le alunne Margherita Bloch e Berengo-Gardin, che rivelarono, entrambe, un eletto temperamento artistico.

Luisa Social ha reso assai bene, come pianista, un bellissimo sinfonale, per piano e orchestra, dello stesso prof. Tagliapietra. L'alunna Maria Conciato ha avuto un grandissimo successo eseguendo, inappuntabilmente, il *Primo Concerto* di Liszt.

L'orchestra che accompagnò i diversi brani, fusa, intonata, colorita, era diretta dal maestro Mezio Agostini.

PARMA (R. CONSERVATORIO).

29 aprile. **Scuola di Violino** (prof. Supino). Attilio Bertinelli suonò con nobiltà e finezza di stile. Umberto Micheli si dimostrò sicurissimo nella tecnica e nei giochi più complessi dell'arco. Egli è anche abilissimo pianista e studia composizione.

Scuola di Flauto (prof. Cristoforetti). Giacomo Zanazzo ha eseguito con morbidezza di suono, abilmente sostenuto nelle legature, l'*Andante e Scherzo* di Ganne, accompagnato al piano dal prof. Ferrari Treccate.

Scuola di Arpa (prof.ssa Hazoni). La giovanissima Akka Orsini è stata interprete di buon gusto e di notevole senso ritmico.

Scuola di Violoncello (prof. Crepax). Enzo Barilli ha reso con ampia espressiva cavata la *Cantilena* di Goltermann, e con eleganza il *Minuetto* di Becher.

Scuola di Canto (prof. Giraud). Maria Lanzetti si è cimentata in due pezzi irti di difficoltà superate con grande bravura. Si presentò, sempre felicemente, anche nel successivo saggio.

7 maggio. Saggio riservato agli alunni licenziandi o più avanzati negli studi.

Scuola di Violino (prof. Supino e Franzoni). Giovanni Porro, alunno del primo, ha interessato per l'esecuzione artistica di un brano di Wieniawski. Ugo Calatroni (Scuola prof. Franzoni), del *Concerto* di D'Ambrosio, assai nobile, ne ha reso la complessa struttura da vero artista, presentandola in tutta la sua integrale

bellezza. Il pubblico lo chiamò più volte sul palco con il suo illustre maestro.

Scuola di Violoncello (prof. Crepax). Olga Zecchina ha rivelato notevoli e promettenti doti.

Scuola di Oboe (prof. Cassinelli). Archimede Fossati si produsse nel *Concerto* di Haendel con accompagnamento di quintetto d'archi, ben diretto dal maestro stesso, addimostrandosi oboista ormai completo.

In questo saggio venne eseguito un *Notturmo* « Dolce colloquio », per violino, violoncello, pianoforte, del maestro Italo Azzone. La composizione è espressiva e commovente. Ne sono stati interpreti finissimi Ugo Calatroni (violino), Decio Cattivedi (violoncello) e Guido Crovesio. 10 giugno. Nella Chiesa di S. Vitale si è svolto l'esperimento — interessante — della *Classe d'Organo* (prof. Ferrari-Treccate), con un programma assai discusso. Si distinsero gli alunni Matilde Zecchina, Guido Crovesio, Mario Traversa, Giuseppina Orsini, Cercignani Mario.

BOLOGNA (LICEO MUSICALE).

Scuola di Pianoforte (prof. Ivaldi). Jole Rizzoli, in un *Concerto* di Saint-Saëns, e Natalina Nardi, nella *Sonata in si min.* di Chopin, addimostrarono ottime qualità di pianiste. Promettono bene anche le alunne Guidicini, Cappelli e Bellero.

Il prof. Minguzzi — pure *Scuola di Pianoforte* — presentò le signorine Matteuzzi, Benedini e Ghislanzoni che suonarono con cura e lode.

Della *Scuola di Violino* si segnalò Renato Rappaini (prof. Consolini) per promettenti doti di cavata, di meccanica e di sentimento. Anche Turiddu Faddò (prof. Barera) interpretò assai bene il *Concerto in re min.* di Wieniawski.

Scuola di Violoncello (prof. Bonucci). Ottimi gli alunni Bellucci e Brunelli, sia in brani da soli, sia unitamente ai giovani Giovannini e Cavallini, nel *Quartetto*, op. 131, di Beethoven.

Scuola di Clarinetto (prof. Bianchini). — **Scuola di Oboe** (prof. Gastelli). — **Scuola di Tromba** (prof. Masi). Nei rispettivi pezzi si distinsero gli alunni Gavioli, Guidi, Arvisi.

Scuola di Canto (prof. Vezzani). Voce simpatica e bene educata fecero apprezzare il basso Zambelli, e i tenori Togliani e Olivieri.

Scuola di Organo (prof. Belletti). L'alunno Cantino, in diverse composizioni, appalesò notevole padronanza dello strumento.

Scuole di Composizione (prof. Alfano). Saggio interessantissimo e lodovolissimo sia per gli alunni presentatisi che per il docente.

Il giovane Masetti ha presentato *La notte di Pierrot* e *Nénette et Rintintin*, due composizioni assai pregevoli che il pubblico volle riuire.

Fabio Giampietro e gli alunni De Seras e Salviati, in alcune *Liriche* per canto e orchestra, soprattutto condotte assai bene, si fecero assai apprezzare.

Un *Allegro* di Fabrizio Giampietro, un *Andante* di Marco Martini, un *Molto lento* di Cre-

me, rivelarono buoni pregi d'istrumentazione.

Calend' Aprile, cantata dell'alunno Bedini, per orchestra e coro, è architettata molto bene.

I citati fratelli Giampietro e Marco Martini, oltre che come compositori furono applauditissimi come direttori sia delle varie composizioni del saggio, sia di brani di Beethoven, di Wagner, di Pratella, di Debussy, di Respighi, ecc.

Ultima cantatrice la signorina Mafalda Naldi.

FIRENZE (R. ISTITUTO MUSICALE).

Dopo una lunga serie di *Esercizioni*, alle quali hanno preso parte alunni di tutte le Scuole, di tutti i Corsi e di tutte le età, ebbero luogo, nei giorni 14, 18 e 23 giugno, i Saggi finali.

● Nel primo, l'alunna Luigia Ciccolari (2° Corso Superiore, Scuola di Pianoforte del professor Pietro Montani) eseguì con buona interpretazione e con sicurezza il 1° tempo del *Concerto* di Beethoven in *do min.*, con accompagnamento d'orchestra: quindi furono assai apprezzati gli alunni: Gino Batistoni (5° Corso, Scuola di Fagotto del prof. Umberto Bertoni) nell'Andante e Minuetto del *Concerto* di Mozart in *si bem.*, per fagotto e orchestra; Fernando Mariacci (1° Corso Sup. Scuola di Viola del prof. Giulio Pasquali) nell'*Elegia* del Fauré per viola e orchestra; la signorina Elena Fortini (1° Corso Sup. Scuola d'Arpa della pro.ssa Maria Grossi) che eseguì assai bene le *Danze*, sacra e profana, del Debussy, con accompagnamento di archi. E il Saggio si chiuse coll'ottima esecuzione, per parte della brava alunna Mary Brengola (2° Corso Sup. Scuola di Pianoforte del prof. Ernesto Consolo) del 1° Tempo del *Concerto* di Beethoven in *mi bem.*, sempre con accompagnamento d'orchestra.

● Il secondo Saggio si aprì col *Larghetto* e *Allegro* del 1° *Concerto* in *sol min.* di Bach per organo e orchestra, eseguito con singolare maestria dall'alunna Dina Paroli (7° Corso Scuola d'Organo del prof. Benedetto Landini). Nè meno di lei si fece ammirare il P. Giuseppe Tommasini (1° Corso Sup. della stessa Scuola) suonando l'Andante e Finale del *Concerto*, op. 137, del Rheinberger. In entrambi i pezzi, l'orchestra fu efficacemente diretta dal maestro Landini. Vennero inoltre molto apprezzate una *Suite* per oboe, clarinetto, corno, fagotto e pianoforte dell'alunno Ettore Desderi (Corso Sup. di *Composizione* del maestro I. Pizzetti) eseguita dall'autore, dai professori Prestini, Pozzi, Bertoni e dall'alunno Cellerai, e due sue *Liriche* per canto e orchestra, cantate egregiamente dalla sign. Renata Lurini. E il Saggio terminò col *Concerto* in *mi bem.* del Liszt per pianoforte e orchestra, nel quale l'alunna Giulia Bocel (1° Corso Sup. Scuola del professor Rio Nardi) ebbe modo di far valere tutte le ottime sue qualità.

● Finalmente, il terzo ed ultimo Saggio, dato nel Teatro di via della Pergola, dinanzi ad un pubblico addirittura imponente, si iniziò col 1° Tempo del *Concerto* di Beethoven per

violino e orchestra, eseguito con slancio e con bravura, anche nella difficile cadenza del Joachim, dal valente alunno Alessandro Materassi (1° Corso Sup. Scuola del prof. Giulio Pasquali) al quale furono fatte le più calorose accoglienze. La già ricordata sign. Lurini eseguì poi *Tre Liriche* per canto e orchestra dell'alunno Salvatore Calabiano (Corso Sup. di *Composizione* del prof. I. Pizzetti) notevoli per intensità di sentimento e per elegante fattura, e ripeté le altre due *Liriche*, dell'alunno Desderi, ricche pur esse di pregi. Del giovane Calabiano, l'orchestra, magistralmente diretta dal maestro Pizzetti, eseguì poi due Tempi (*Visione - Il sorgere del sole*) di una *Suite* orchestrale e il pubblico ne ammirò la felice immaginazione e l'eccellente condotta. In tutti i lavori di questi giovani si notò poi l'abilità del colorire e la padronanza dell'arte di maneggiare le masse orchestrali. Chiuse la seduta la giovanissima e valentissima alunna Andreina Materassi (5° Corso Scuola di Pianoforte del prof. Ernesto Consolo) che, nel *Concerto* in *mi bem.* del Liszt per pianoforte e orchestra, si affermò nuovamente esecutrice impeccabile e interprete dotata di vero temperamento artistico. Dell'ottimo successo di questi Saggi meritano lode i bravi alunni, i loro egregi professori e l'illustre maestro ildebrando Pizzetti, Direttore dell'Istituto, ch'egli guida con tanta competenza e con tanto amore.

PESARO (LICEO ROSSINI).

Oltre alcune esecuzioni, in cui si produssero anche alunni, assai promettenti, in corso di studio, si ebbe un *Concerto* dato dal licenziando Petroni Leo, Scuola di Violino (prof. Crepax), accompagnato dallo stesso Direttore prof. Zanella. Cogli elementi del Liceo, poi, si fece una seduta dedicata alla Scuola Napoletana dal 600 all'800, con illustrazioni del prof. Bonaventura, e diretta, sempre, dal prof. Zanella. In questo saggio — al quale assistette S. E. Calò, Sottosegretario per la P. I. — si fecero molto onore le alunne della *Classe di canto* della prof.ssa Ghibando, la quale sa tenere alto il prestigio della Scuola pesarese. Si ebbero infine altri tre Saggi che brevemente riassumiamo, indicando gli alunni che maggiormente si distinsero:

● Scuola di Clarinetto (prof. E. Peri): Antonino Gino.

● Scuola di Violoncello (prof. Cremonini): Ciarlani Mario.

● Scuola di Violino e Viola (prof. Crepax): Per la prima, Petroni Leo, Ceschi Santo, Toller Eugenia; per la seconda, Guldi Libero e Primo Palazzi.

● Scuola di Organo (prof. Cicognani): Bianchini Roberto. Della Scuola di Musica Sacra, dello stesso professore, l'alunno Odoardo Gasparini presentò un pregevole oratorio per soli, coro, orchestra e organo, dal titolo *Le Beatitudini*; e gli alunni Elvino Polverelli e Turillo Baruzzi, due notevoli preludi per orchestra.

● Scuola di Arpa (prof. Palazzi): Fraticelli

Maria, Scattolari Ida, Misticò Ines, Piccioli Francesca.

● Scuola di Canto (prof.ssa Ghibando): Gobbi Caterina, Sofia Petrini.

● Scuola di Pianoforte (prof. Vitali): Ferrari Maria, Ugolini Desorilla, Valentini Elisa.

● Scuola di Composizione (prof. Zanella): Saggio importantissimo. Applauditissima, soprattutto, una *Cantata a Rossini*, per soli, cori, orchestra e organo del giovane Leonardo Leonì. Il lavoro meritò il premio «Bodoira». Piovo Giorgi, poi, presentò una *Suite* per orchestra e Luigi Fedeli e Vincenzo Billone due poemetti per orchestra, che ebbero incondizionato favore.

ROMA (R. LICEO MUSICALE DI S. CECILIA).

● Dopo la lunga serie dei saggi particolari di classe, ottimamente riusciti, il R. Liceo Musicale di Santa Cecilia ha riassunto i risultati della sua attività di quest'anno, in tre Saggi finali, che hanno avuto luogo i giorni 27 e 31 maggio, e 3 giugno.

● Richiameremo subito l'attenzione sul secondo saggio, il quale ha costituito un fatto nuovo e particolarmente interessante in quanto è stato dedicato totalmente alla direzione d'orchestra da parte degli alunni. Vi hanno partecipato i giovani Corrado Tramonti, Antonio Pedrotti, Arturo Satta, Adolfo Baruti e Roberto Giovannini. Il Tramonti ha diretto con sicurezza e bravura la *Quarta Sinfonia* di Beethoven; il Pedrotti un *Preludio* di Järnefelt e *Kamarskaja* di Glinka; il Satta due *Melodie* di Grieg; il Baruti due *Danze inglesi* di Cowen; il Giovannini la *Sinfonia del Matrimonio Segreto*. Tutti hanno dato ottima prova; e con loro si è distinta l'orchestra degli alunni, rafforzata per l'occasione da alcuni ex-alunni. Il maestro Butini, che alla *Classe d'orchestra* presiede e cui spetta il merito di avere addestrato gli alunni a questo saggio, ebbe molte congratulazioni.

Negli altri due saggi si sono presentati alcuni solisti delle varie classi di canto e di strumenti, e alcuni giovani compositori hanno fatto conoscere (dirigendoli personalmente) i loro lavori.

● Delle *Classi di Pianoforte* quattro alunne, prossime a licenziarsi, hanno partecipato ai saggi finali: le signorine Elisa Scardaoni e Letizia Franco (Scuola Bajardi), Agnese Mortali (Scuola Casella), Pierina Setti (Scuola Cristiani). La Franco e la Setti hanno suonato con orchestra: la prima un tempo del *Concerto* in *do* del proprio maestro, la seconda la *Polacca*, op. 22, di Chopin. Tutte queste alunne hanno mostrato, sotto vari aspetti, doti artistiche non comuni e gli alti pregi della loro scuola.

● Della *Scuola di Violino*, la signorina Fleurange Salomone (Classe Principe) ha eseguito con molta finezza una *Ballata* e *Polacca* di Wieuxtemps; Erminio Tocilj (Classe Jacobacci) si è cimentato vittoriosamente col famoso *Concerto* in *sol min.* di Bruch; e la signorina Maria Balbis (Classe Corti) ha rivelato un temperamento artistico veramente squisito, interpre-

tando, con orchestra, il *Concerto*, n. 20, in *re* magg. di Viotri.

● Il prof. Forino, *Scuola di Violoncello*, ha presentato l'alunno Bruno Busetto, che nell'*Adagio* e *Allegro* del *Concerto* in *si bem.* di Boccherini ha mostrato ottime qualità.

● Della *Classe d'Organo* (prof. Renzi) l'alunno Satta si è distinto nella *Preghiera «Fatemi la grazia»* di Rossini e nella *Fantasia e Fuga* in *sol min.* di Bach.

● Le Scuole di Canto hanno fatto conoscere tre soprani, con promettenti qualità di voce e di temperamento artistico: la signorina Francesca Cavaliere (Classe Rosati), Elena Ridolfi ed Ester Guggeri (Classe Di Pietro).

● La *Scuola di Composizione* (prof. Respighi), ha presentato tre alunni: Gian Luca Tocchi, Antonio Pedrotti e Corrado Tramonti. Il primo si è fatto notare per una sua robusta e ricca *Fantasia fugata* per due pianoforti. Il Pedrotti e Tramonti, più avanzati negli studi, hanno fatto ascoltare due composizioni di ancor maggiore importanza: un *Poemetto sinfonico* per orchestra da camera, *I due flauti*, e un *Poema sinfonico* per orchestra *Fauno dolente*. I due lavori, per la perfetta padronanza e l'elegante colorito strumentale, per il fine buon gusto, e per la nobile espressività, furono molto apprezzati e procurarono ai giovani autori ed al maestro Respighi, vivissimi applausi.

● Rimane a parlare di alcuni numeri del programma dedicati alla *Scuola d'insieme da camera*: due tempi del *Quartetto* n. 13 di Haydn eseguiti con chiarezza ed ottimo stile dagli alunni Tocchi, Zucchi, Savio e Bruno; due tempi del *Trio*, op. 87, di Beethoven, per due oboi e corno inglese, benissimo interpretati dagli alunni Gasparini, Giombini e Tora della Scuola Scozzi; e finalmente un *Cantabile* per violoncelli composto dal maestro Setaccioli sul *Preludio della Prima Sonata* per violoncello di Bach, suonato con fusione e calore da tutti gli alunni della scuola di violoncello.

L'ultimo saggio fu onorato della presenza di S. M. la Regina Madre, che rivolse agli alunni, agli insegnanti e all'illustre direttore maestro Bossi le parole del più vivo elogio.

NAPOLI (R. CONSERVATORIO S. PIETRO A MAJELLA).

● Nella Sala Martucci di questo R. Conservatorio, abbiamo avuto anche quest'anno degli interessanti saggi. Si segnalano principalmente le *Classi di Pianoforte* dei maestri Rossonandi, Longo, Barbieri e Romaniello, frequentate da una schiera di giovanissimi e promettenti artisti. L'alunno Pagano Luigi eseguì con buon equilibrio, e con precisa tecnica, le *Variations* di Serrao. Il giovane Rosati Cristiano fu assai festeggiato per il suo agilissimo tocco. Anche l'alunno Serao Elia, dell'ultimo anno, riportò un vivo successo con lo *Studio* di Thalberg, come i giovani Gargiulo Terenzio e Principe Domenico, che eseguirono musica di Respighi, Frescobaldi, Clementi e Liszt.

● Le *Classi di Quartetto e di Violino* (maestri

Fusella e Tufari) dettero anch'esse il loro ottimo contributo con i bravi alunni Annino, Fedanzini, Furla, e Venezia. L'elemento femminile era rappresentato molto valorosamente dalle signorine Anna Pirera, Maria Stravino, Zito e Palermi. Quest'ultima fece sfulgere le sue speciali qualità di interprete e di esecutrice in un difficile pezzo del Saint-Saëns.

• Anche la Classe d'Arpa, della Signorina Laura Mogliè, diede prove di notevoli progressi. Si distinsero le signorine Teresa Zito ed Ines Criscuolo, dimostrandosi degne all'ève della loro valorosa maestra.

• Infine il Saggio di Composizione (uno dei più importanti dell'interessante serie che ha offerto al pubblico l'illustre direttore del R. Conservatorio, maestro Gibba) preparato dall'insigne de Nardis, quest'anno è stato ancora più interessante dei consueti, per la speciale attrattiva di una composizione femminile; *Il Miracolo delle rose* poemetto per orchestra — un alato soffio spiritualistico — della signorina Elena Barbàra, del 7° anno, che l'autrice diresse meravigliosamente. Un altro poemetto lirico di Mario Giuranna: *Lungo l'Affrico nella sera di Giugno dopo la pioggia* (versi di D'Annunzio) ebbe felice esito, col prezioso concorso della signorina Tamajo per la parte di canto.

Le altre composizioni presentate furono: un Quartetto per due violini, viola e violoncello di Nicola Palumbo; *Nebbia e Visione di Grazie*, di Arduno Gentile, cantato da Francesco Prota, una *Suite burlesca* per orchestra (adagio-scherzo) di Pasquale Rescigno, tutte favorevolmente accolte.

Anche il saggio della Scuola di Composizione del prof. Savasta riuscì ottimamente. L'allievo Mario Pilati presentò tre lavori: una *Sonatina* per flauto e pianoforte, eseguita assai bene dall'allievo Michele Ventre; *Purificazione*, lirica per canto e pianoforte, e due *Canzoni* spagnole, migliori per pregi armonici che non melodici. Mario Gargiulo, Lino Enrico Pelilli, Antonio D'Elia, con diversi lavori denotarono doti di compositori.

PALERMO (R. CONSERVATORIO V. BELLINI).

• 9 aprile-7 maggio. Scuola di Pianoforte (prof.ssa Ziffer Baragli). Le signorine Bentivegna, Pirini, Buccheri, Gargenti, Celentano Velardi, De Lisi si distinsero eseguendo brani di Gade, Mendelssohn, Bach, Chopin, Grieg, Schumann.

Nella seconda seduta la signorina Azzara, tirocinante, ha interpretato con vero criterio artistico un difficile programma.

• 20 maggio. Scuola di tromba (prof. Malato). Ottimo il giovane Ficano.

Scuola d'Arpa (prof.ssa De Dominicis). Le signorine Fincchiario e Caruso furono interpreti squisite di Godefroid e di Tedeschi, la prima; di Saint-Saëns e di Poenitz, l'altra.

Scuola di Clarinetto (prof. Perilli). Il giovane Arnone dovette bissare un *Concertino* di Weber.

Scuola di Flauto (prof. Diamante). L'allievo

Lanza piacque assai in brani di Andersen.

• 20 maggio-11-12 giugno. Scuola di Organo e di Composizione organistica (prof. Amadio). Le signorine Tinnaro e Mannino D'Alia si dimostrarono provette organiste. Giuseppe Savagnone ed Elena Carnevale furono applauditi, anche, come compositori.

• 24 maggio. Scuola di Violino (prof. G. Tantillo). La *Serenata* di Sinding venne eseguita mirabilmente dagli allievi Ada Trocchiano e Antonino Mazziotti; al piano, ottimamente, Silvia De Lisi. Gli stessi Trocchiano e Mazziotti si cimentarono in brani da soli. Promettentissimi anche Maria Carselli e il giovanetto Ferrara.

• 31 maggio. Scuola di Canto (prof. Morasca). Bianca Becherini e Olga Lombardo hanno cantato con molto garbo e sentimento interpretativo. Assai promettenti anche le giovani Triolo, Taormina e Gandolfo e l'allievo Buemi.

• 11 giugno. Scuola di Quartetto e Violoncello (prof. Oliveri). — Scuola di Violino (prof. Perna). I giovani Martorana (violoncello) e Prestana (violino) interpretarono brillantemente, insieme, il *Trio* di Mendelssohn (op. 49), accompagnati al piano dall'allievo Gagliano; e, poi, efficacemente coadiuvati dallo stesso pianista, il Martorana eseguì la *Sonata*, op. 4, di Di Donato, e la signorina Prestana la *Grande Fantasia* di Leonard.

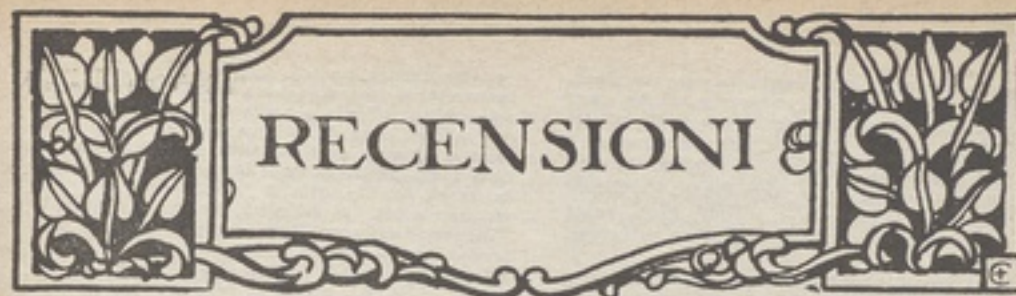
• 12 giugno. Scuola di Composizione ed Esercitazioni orchestrali (prof. Favara). Tale classe si è rivelata in tutta la sua efficacia e gli allievi presentati hanno dato prova di intelligenza e di versatilità, specie l'allievo F. E. Raccuglia che ha diretto benissimo il *Siegfried-Idyll* e ha fatto gustare una sua leggiadra composizione, dovuta bissare, per voce di soprano e orchestra, cantata lodevolmente dalla signorina Becherini (prof. Morasca). Anche l'allievo Barbaggio è stato un direttore dotato di ottime qualità.

• 15 giugno. Scuola di Viola e di Violino (prof. Perna). Francesco Cacciatore ha suonato lodevolmente un *Pezzo da concerto* di Firecket, e *Freschi Rosa*, non meno egregiamente, la *Danza spagnola* di Sarasate, rispettivamente accompagnati al piano dai giovani Gagliano e Prestana.

Scuola di Violoncello e di Quartetto (prof. F. Oliveri). L'allievo Ruggeri ha eseguito molto bene il *Concerto* di Haydn e, poi, insieme ai compagni Martorana, Scordato, Mazza, due brevi composizioni per quattro violoncelli. La *Suite Romantica* dell'ottimo titolare della scuola, ha procurato calorosi applausi all'autore ed al valente esecutore, il giovane Martorana.

La seduta si è chiusa con il *Quartetto VIII* di Boccherini, diretto dallo stesso prof. Oliveri e interpretato molto bene dalle signorine Prestana e Freschi e dai giovani Cacciatore e Martorana.

• 16 giugno. Scuola d'arte scenica (prof. Piccozzi). Dapprima furono recitate delle poesie; poi scene di Goldoni, di Bracco e di Pirandello; infine un brano di *Adriana Lecouvreur*, che la signorina Olga Lombardo ha dovuto bissare, e il terzetto della *Gioconda* cantato dalla stessa Lombardo e dai compagni Triolo e Buemi.



RECENSIONI

OPERE D'INTERESSE MUSICALE

BAS (G.) — *Trattato di Forma musicale* in sei parti. (G. Ricordi & C., Milano).

Dal Sackbut di Londra, Giugno 1922.

Il lavoro va dall'antica Canzona e dalle forme liturgiche al moderno poema sinfonico; tutte queste forme sono spiegate in un testo conciso e chiarissimo, illustrato da molti e ben scelti esempi. Il principale merito del trattato consiste nella completezza e nella semplicità sue, senza inutile sfoggio di dottrina. Questo pregio prezioso e il modesto prezzo della pubblicazione la rendono altamente accessibile agli studiosi. Speriamo che se ne faccia al più presto una edizione in inglese.

G. A. P.

MUSICA SACRA

OTANO (N.) — *Responsoria* in I. Nocturni Feriae V. in Coena Dom. 4 voc. aeq.

MARRACO (S.) — *Passio D. N. J. C. sec. Matthaeum* 3 voc. aeq.

GOICOECHEA (V.) — *Miserere*, 2 falsob. 4 voc. inaequalium. — *Misa feriale* para Advento y Cuaresma 4 voc. inaequalium. — *Lamentatio Jeremiae Prophetae*, Lectio I. Feriae VI, in Parasceve, 4 voc. inaequalium.

OTANO (N.) — *Lectio II. Sabbati Sancti* ad Matutinum, 4 voc. inaequalium.

ALMANDOZ (N.) — *Christus factus est*, 4 voc. aequalium.

BEOBIDE (J. M.) — *Lamentatio II. Sabbati Sancti*, 3 voc. inaequalium. (Orfeo Traccio, Madrid).

Le prime tre pubblicazioni sono d'indole quasi soltanto pratica. La *Missa Feriale* è assai modesta, con alcune parti del pur troppo defunto don Vicente Goicoechea, ed altre d'incognita antica. Il *Christus factus est* di N. Almandoz e la *Lamentazione* di Beobide sono buoni lavori senza grandi pretese: l'Almandoz deve avere gran buoni tenori per mandarli così spesso, e dar loro anche delle entrate dopo pause, sul si benonito acuto! La *Lectio* del p. Otano ha un tono musicale più nobile ed alto, e ricorda lavori analoghi dell'età polifonica, pur essendo libera nel gusto di qualche particolare. La *Lamentazione* del maestro Goicoechea è senza dubbio il pezzo più bello ed importante: le quattro voci, che poi si dividono a sei, cantano con un calore ed un'efficacia veramente notevoli, per quanto forse un po' spinte in qualche punto, dato il carattere e l'ufficio liturgico del pezzo. Ad ogni modo raccomandiamo tali composizioni a quanti amano la musica sacra, e con noi ne rimpiangono l'odierna decadente specie in Italia.

GIULIO BAS.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

CASTELNUOVO TEDESCO (M.) — *Vitalba e Biancospino*, faba silvana per Pianoforte. (Forlivesi & C., Firenze).

Musica delicata, esile in qualche punto, come il ricordo di tenui sensazioni passate, scritta pianisticamente, ma risvegliante ogni tanto qualche colore orchestrale (talvolta certe acutezze riescono un po' ingrato sul pianoforte che di rado ha bella voce lassù). Il titolo richiama un quadro di vita vissuta dall'A., e come in esso, anche nella musica una canzone popolare reca colla sua dolce serenità la nota finale. È una cosa lieve, che va resa con finezza.

BENVENUTI (G.) — *XXXV Arie di vari Autori del Secolo XVII* a una Voce con accompagnamento di Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Tranne A. Monteverdi e G. Frescobaldi, i maestri di cui qui ritornano in luce le opere sono tutti secondari se non del tutto sconosciuti, almeno per la più parte anche dei musicisti. Con tanto maggior piacere vi si trovano canti buoni, altri belli, che rivelano vera personalità nell'amore. Tra questi notiamo le sei *Arie* di Domenico Manzoni, felici nella melodia ed anche più nell'armonia, davvero geniale, tanto da stupire. Forse sarebbe stato bene indicare nei titoli o nelle copertine le date di nascita e di morte dei vari maestri.

DUPRE (M.) — Op. 5. *Sonate en sol mineur pour Violon et Piano*. (A. Leduc, Parigi).

La mano sinistra, avvezza alle linee ampie, alla forma salda, all'armonizzazione ricca e fine, si rivela dovunque in questa Sonata. Ciò che invece si aspetta invano è il calore, l'efficacia poetica, proprio ciò che forma la stessa ragion d'essere dell'opera d'arte. Ogni tanto si capisce che l'A. cerca di essere forte, appassionato, per esempio nella parte centrale del secondo tempo; ma non vi riesce.

Dal lato strumentale il pianoforte è trattato da maestro, anzi da virtuoso a cui passi non facili e ricercati vengono sotto mano come spontanei, ma il violino è piuttosto ingrato. La sua parte spesso una parte superflua, che quasi mai si fonde col pianoforte.

Fare tali riserve non si può non memore in risalto la bella nobiltà di tono estetico che caratterizza tutti i tre tempi, e che ne fa parlare e giudicare con rispetto.

MIGOT (G.) — *Trio pour Violon, Alto et Piano*. (M. Senart, Parigi).

Il lavoro è dedicato « alla memoria di Lili Boulanger », ha dunque carattere doloroso; è costruito a ciclo, quindi gli stessi tempi circolano in tutti e tre i tempi; i quali sono: 1.º Moderato, il 2.º Un po' lento, il 3.º Lento. Tutto ciò rende piuttosto grave il trio, che pure ha un bel tono di nobiltà, ritmo raffinato e spesso bel colore sonoro. Ma, a nostro parere, sono troppo insistenti la comunanza dei temi, un certo fare melodico quasi orien-

taie ed una tendenza ad aggrovigliar le note, che offusca, invece di mettere in risalto la sostanza musicale. Molti e imbarazzanti errori di stampa, specie negli accidenti.

DUPONT (G.) — *Antar, Conte héroïque en 4 actes et 5 tableaux de Chékr-Ganem: «Danse de la Soif» pour Piano; «O nuit pareille à moi»; «Tout mon passé d'amour» pour Chant et Piano.* (Heugel, Parigi).

Questa musica dà al giorno d'oggi una sensazione di ingenuità, ma bisogna pur dire ch'essa è piena di sentimento, espresso con sincerità e finezza. La consigliamo a chi teme le ricercatezze ed ama la musica che canti come al bel tempo antico. L'esecuzione è facile e rinvigoriva.

RIADIS (E.) — *Treize petites mélodies grecques pour Chant et Piano.* (M. Senart, Parigi).

Canzi d'una certa bellezza propria, di tono fortemente orientale, forse un po' spinto (la Grecia non è poi l'Arabia!) imbevuto di sapore moderno francese. Si potrebbe scommettere che l'A. ha studiato, se pur non vive tuttora, a Parigi. Interessante è il cromatismo e la semplicità con cui il Riadis ottiene vivi colori di bella efficacia espressiva.

MALPIERO (G. F.) — *The Orchestra.* (J. & W. Chester, Ltd., Londra).

Lo scritto già apparso sotto forma d'articoli in *The Chesterian* (v. i nostri fasc. di dicembre 1920, pag. 345, febbraio ed aprile 1921, p. 48 e 110) viene qui pubblicato a parte con miglioramenti e rettifiche di traduzione (fatta da Eric Blom), e con esempi in note, che non potevano entrare nel piccolo formato della rivista londinese.

HAWORTH (H.) — *Sonata for Violin and Piano.* (Augener Ltd., Londra).

Lavoro onesto e sincero, non difficile e bene scritto, sia per il violino, sia per il pianoforte. Sono tre tempi incatenati: primo tempo di sonata, un tempo moderato di carattere affermativo, un andante in forma a-b-a, che alla chiusa prepara un rondò scorrevole e slanciato. Ma la tutto ciò manca un carattere personale, e noi sentiamo l'inevitabilità di ripetere cose già dette.

CARSE (A.) — *Judas Iscariot's Paradise.* Ballad for Baritone Solo, Chorus (S. A. T. B.) and Orchestra. (Augener Ltd., Londra).

Buon lavoro, nobile di tono estetico, bene composto e certo di gradevole effetto, senza difficoltà particolari. Peccato solo che l'A. sia un po' timido, e non metta in luce coll'efficacia desiderabile le situazioni ed i sentimenti abbastanza notevoli del testo.

DELIUS (F.) — *North Country Sketches.* Four Orchestral Pieces, transcribed for Piano Duet by Philip Heseltine. (Augener Ltd., Londra).

Sono quattro pezzi orchestrali descrittivi. Il n. 1 *Autunno: Il vento soffiava tra gli alberi risveglia l'intonazione malinconica della campagna nebrica grigia ed umida;* il n. 2, *Persepolis invernale,* dà la visione desolata della stagione rigida e morta; il n. 3, *Danza,* è, sì, campestre, ma troppo lungo; il n. 4, *La marcia della Primavera,* dipinge bene il rinascere della campagna boscosa, dai prati e dalle silenziose paludi. Ma l'accurata riduzione a 4 mani (col suoi molti richiami agli strumenti d'orchestra) non basta sempre a compensare la mancanza dei timbri, che sono essenziali all'efficacia delle composizioni.

ZANOTTI BIANCO (M.) — *Tre Canti Originari per una Voce e Pianoforte su Poesie Italiane antiche.* (E. Grandi, Roma).

Originari sono detti questi canti perchè esprimono i tre sentimenti fondamentali: l'amore materno in una nin-

na-nanna, l'amore in una popolarezza, la disperazione in un lamento per la morte della donna amata. Questi sentimenti sono resi con efficacia, e con mezzi curiosamente rudi e pur raffinati, come fossero canti popolari filtrati attraverso ad un'anima e ad una mano musicale avvezza all'arte d'oggi, praticando quella struttura strofica che l'A. ha trattata nel *Chesterian* di febbraio u. s., e di cui parliamo a pag. 114 del nostro fascicolo di aprile.

Raccomandiamo questi Canti a chi segue l'odierna produzione musicale italiana.

MULE (G.) — *Cori e Danze per «Le Baccanti» di Euripide.* Rid. per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Segnaliamo questo tentativo di composizione moderna a base ellenica. Per giudicarlo bisogna riferirsi all'ambiente del teatro greco all'aperto, ed all'ufficio a cui sono destinati questi pezzi nella tragedia d'Euripide tradotta da E. Romagnoli.

JEISLER (D.) — *Au fil d'un jour.* Quatre pièces pour Piano. (M. Senart, Parigi).

Un saggio delle composizioni da salon della giovane scuola svedese.

Sono pezzi ispirati da quattro quadri naturali: I. *Casce,* II. *Al capo Fréhel,* III. *Luccichio,* IV. *Notte,* ed hanno una certa delicatezza, un certo gradevole effetto. Scrive pianisticamente, queste composizioni saranno bene accette.

CASELLA (A.) — *Pagine di Guerra.* Cinque «Films» musicali per Orchestra. Trascrizione dell'autore per Pianoforte a 4 mani. (J. & W. Chester, Ltd., Londra).

Sono cinque pezzi piuttosto brevi, suscitati dalla visione di proiezioni cinematografiche: I. Nel Belgio: sfilaria di artiglieria pesante tedesca; II. In Francia: davanti alla cattedrale di Reims; III. In Russia: carica di cavalleria cosacca; IV. In Alsazia: croci di legno; V. Nell'Adriatico: corazzate italiane in crociera. Tutti, dunque, quadri di carattere ben netto e che viene reso indiscutibilmente dalla musica. La quale, secondo la maniera personale dell'A., si potrebbe dire costata esteriormente d'un'armonia finissima, d'un ritmo saliente, trasfigurati dal colore sonoro. Qui, nella riduzione per pianoforte, purtroppo questo terzo elemento, così essenziale, non può esservi, e se ne avverte solo la mancanza. Una buona intuzione da parte di chi suona, ed un'intelligente preparazione potrà compensarli in parte.

SAINT-SAENS (C.) — *Sonate pour Hautbois avec accomp. de Piano. — Sonate pour Clarinette avec accomp. de Piano. — Sonate pour Basson avec accomp. de Piano.* (A. Durand & Fils, Parigi).

Queste tre Sonate portano i numeri d'opera 166, 167, 168, sono dunque tra gli ultimi lavori dell'A., ed invero la musica confessa chiaramente l'esaurimento unito ad una sicura esperienza artistica: i due caratteri della vecchiaia. Dunque: mano maestra nella struttura tradizionale del pezzo, perfetta conoscenza degli strumenti (che sono di uso non frequente come solisti), grande prudenza nel loro maneggio, ma idee musicali quanto mai deboli e come sfiorite.

Queste tre Sonate riusciranno opportunissime per uso scolastico o per concerto in ambiente di gusto arretrato. A tale scopo, difficilmente si troverebbero cose altrettanto facili e di effetto più immediato.

KOECHLIN (Ch.) — *Sonate pour Piano et Flûte.* (M. Senart, Parigi).

Lavoro nobile e denso, talvolta anzi densissimo, che principia con un Adagio dove, invero, il pianoforte ha parte preponderante, tutta armonie fine e ritmi vari, e che spirava un po' il tono ellenico.

Segue una specie di Siciliana, che si presenta ingenua

ma si mantiene tale per poco. Chiude un bel finale «animato e gaio», come dice l'autore.

In complesso un'opera d'arte, che raccomandiamo in senso opposto alle *Sonate di Saint-Saens* di cui si è parlato poco fa. Qui occorrono due suonatori solli in sella, anche perchè certi passi acuti del flauto non tagliano troppo.

MIGOT (G.) — *Quatre Mélodies sur des rythmes poétiques de Gustave Kahn. — Sept Petites images du Japon: pour Chant et Piano.* (M. Senart, Parigi).

Sia che l'A. esprima i brevi e delicati poemi giapponesi del ciclo di Helan (secolo IX), o sia ch'egli canti i caldi ritmi di G. Kahn, confesso di capire le sue intenzioni, ma di rimaner sordo ai tocchi della sua arte. Ogni giudizio sarebbe dunque ingiusto.

HUE (G.) — *Trois Rondels dans le style ancien pour Chant et Piano.* (Heugel, Parigi).

Canto gracile e stentato, dove le parole di Paul Aron ci sembrano più musicali delle note di M. Hùe.

BAINES (W.) — *Silverpoints, 4 pieces for Piano-forte (Eikin & Co., Londra). — Coloured Leaves, 4 pieces for Piano-forte.* (Augener Ltd., Londra).

Le due raccolte hanno carattere un po' diverso: la prima contiene pezzi più brevi e delicati: sono piccole pitture musicali che vanno trattate con buon gusto nell'esecuzione, la quale non presenta difficoltà meccaniche.

HOWELLS (H.) — *Sarum Sketches.* Suite for Piano. (Augener Ltd., Londra).

Schizzi umoristici ispirati dalla vita svedese di Sarum (Salisbury) ed eseguiti molto semplicemente con un certo gusto.

GIULIO BAS.

SETACCIOLI (G.) — *Sonata per Clarinetto e Pianoforte.* (G. Ricordi & C., Milano).

Dal *Musical Courier* di New York.

E' una bella opera e la sua pubblicazione fa onore alla Casa Ricordi. E' ben raro che un compositore moderno che possiede delle idee, le usi in composizioni di questo genere; si preferisce generalmente di mettere il meglio delle proprie invenzioni musicali in composizioni, che possano essere frequentemente eseguite, in composizioni, cioè, per strumenti o combinazioni di strumenti che sono popolari nei concerti. E' tanto più sorprendente quindi di trovare che il Setaccioli abbia scritto così bella musica in forma di una Sonata per clarinetto. Non che il clarinetto sia uno strumento miserevole per concerto: anzi, al contrario, è un peccato che non lo si senta più spesso come strumento solista. Ma il fatto è che ciò non avviene; e le esecuzioni di questo bel lavoro saranno fra le poche e rare, specialmente in America. La Sonata è in tre tempi: Allegro appassionato; Larghetto e Allegro energico. E' brillante; cioè tecnicamente brillante per il solista, e armonicamente squisita in tutto il suo svolgimento di armonia moderna e contrappuntistica; essa dimostra il possesso che il compositore ha di una tecnica amagliante, e nello stesso tempo di una grande finezza di sentimento. E sperabile che i clarinettisti d'America facciano la «scoperta» di questa Sonata e ce la facciano ascoltare.

RECLI (G.) — *Sei Bozzetti popolari per Canto e Pianoforte.* (G. Ricordi & C., Milano).

Dall'*Arte Pianistica*, Napoli, N. 3, 1922.

Facendo un salto dall'antico al moderno, sono lieto di dover riferire per la seconda volta di lavori dovuti alla perizia e all'estro d'una tra le più valorose rap-

presentanti del gentil sesso in Italia: della signorina Giulia Recli, una milanese che ha fatto i suoi studi sotto la direzione di Victor de Sabata.

I sei bozzetti testè pubblicati possono considerarsi come la espressione dell'anima popolare qual'essa si dimostra nei diversi paesi, nei suoi elementi primitivi, sinceri, e rispondenti così al carattere dei diversi popoli come alla natura dei luoghi. In questi canti popolari, che la nostra fantasia s'immagina di sentire dalla voce di gente nata e vissuta nei campi, e non mescolata al turbinio dei commerci cittadini, prevale la malinconia; e Giulia Recli ha così bene assimilato i caratteri etnici dei diversi paesi da darci in questi bozzetti delle profonde sensazioni folkloristiche. E tanta anzi, l'assimilazione, che quasi si è tentati a supporre che l'autrice abbia utilizzato spunti già esistenti. Ma siccome di ciò non è fatto cenno, è da credere che anche gli spunti siano originali.

I sei bozzetti s'intitolano: *Ninna-Ninna* (dal Boemo); *Nenia popolare* (poesia del Viterbese); *Veglia mattutina* (poesia popolare d'Alcamo, in Sicilia); *Canto di stornellatrice* (poesia popolare senese); *La Culla* (poesia siciliana di Salaparuta); *Cardellina* (parole popolari della Corsica).

Lo spazio non mi consente di dire minutamente d'ogni bozzetto. Noto soltanto che *Canto di stornellatrice* e *Cardellina*, sono di carattere leggiadro, mentre negli altri pezzi prevale la malinconia. Le due melodie più suggestive sono quelle con parole siciliane, ma in esse è accentratissima la derivazione dei canti e dei procedimenti armonistici che sono ammirabili nella Raccolta di Alberto Favara.

E a proposito di procedimenti armonistici noto che la signorina Recli ha una grande padronanza della tavolozza moderna. Qualche volta minaccia anch'essa di incorrere in quel dualismo tonale in cui ogni arduo diventa lecito, ma è da ammirare che ella sa contenersi in giusti confini.

Mi è grato chiudere questa breve recensione col dar notizia che il *Quartetto boemo* ha eseguito recentemente a Praga, e con successo, un quartetto di Giulia Recli, e che il celebre direttore d'orchestra Wendel, a Brema, ha diretto tre lavori sinfonici della valorosa compositrice italiana.

A. L.

OREFICE (G.) — *Liriche.* (G. Ricordi & C., Milano).

Dal *Musical Opinion* di Londra, Giugno 1922.

Sono quattro canti assai pregevoli, caldi e sinceramente sentiti, senza esagerazioni. Preferiamo il terzo ed il quarto dei titoli: *Sabato sera* e *Vesperi di primavera*, ma tutti sono belli e facili. La voce è trattata accuratamente e in maniera da produrre ottimo effetto. Molti dei nostri musicisti potrebbero prendere a modello queste *Liriche* dell'Orefice.

LUALDI (A.) — *La morte di Rinaldo.* Ballata drammatica. (G. Ricordi & C., Milano).

Dal *Musical Opinion* di Londra, Giugno 1922.

In questa ballata il cantante sostiene varie parti, come fa un narratore. La musica è forte e drammatica, e la struttura del pezzo logica e soddisfacente, mentre è facile in questo genere di cadere nello sconnesso.

DAVICO (V.) — *Trois Croquis per C. e P.* (Vieilles maisons, La Vacque, Crépuscule d'Orient). (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Musicisti d'Italia*, Anno II, N. 4.

Pagine altrettanto sobrie e fuggivevoli quanto dense di squisito sentimento poetico. È singolare come, attraverso l'audace modernità di espressione e di tecnica, queste liriche si ricolleghino allo schema formale della canzone



CONCORSI

☉ Anche quest'anno il Sottosegretario delle Belle Arti ha stabilito di elargire (a titolo di sovvenzione) 50 mila lire a ciascuna delle due, fra le imprese teatrali, che presenteranno a giudizio di una Commissione di nomina dello stesso S. S. le due migliori opere non ancora rappresentate, di autori italiani viventi che non godano già di larga notorietà, edite o inedite, e alle quali dovrà essere assicurato un degno allestimento in un teatro italiano di riconosciuta importanza, durante il 1923.

Contemporaneamente verrà accordato un sussidio di L. 10.000 a ciascuno dei due autori prescelti, a titolo di indennità per le spese inerenti alla fornitura del materiale musicale.

Le imprese liriche, che intenderanno partecipare al concorso, dovranno rivolgere apposita domanda in carta da bollo al Ministero della P. I. sezione Belle Arti, entro il 31 agosto 1922, unendo contemporaneamente il libretto dell'opera, stampato o dattilografato, la partitura per orchestra e la relativa riduzione per canto e pianoforte, stampate o chiaramente manoscritte. Non potranno essere presentate al concorso le opere che già siano state inviate a quello bandito nel luglio 1921.

☉ Rammettiamo che, col 15 ottobre p. v. scade il termine utile per l'invio delle opere che intendono concorrere al premio di L. 25 mila, offerto dall'Istituzione Mac Cormik, presso il R. Conservatorio di Parma.

☉ Alla recente gara corale nazionale di Modena, indetta da quella Società Rossini per festeggiare il suo 35° anniversario, la Commissione presieduta dal maestro Vigna ha dichiarato vincitrici:

CATEGORIA A: 1) *Mazzoleni* di Ferrara; 2) *Verdi* di Parma e *Filarmonica* di Verona, a pari merito; 3) *Unione* di Spezia; 4) *Euterpe* di Bologna; 5) *Euterpe* di Parma.

CATEGORIA B: 1) *Pace* di Villafranca; 2) *Euterpe* di Nogara; 3) *Montemezzi* di Verona.

☉ La Lega musicale italiana di New York aveva bandito un concorso per un'opera italiana in un atto ed un balletto, con premi per lire 30.000. I concorrenti furono 27 con 23 opere e quattro balletti. Ora la Giuria non ha ritenuto di assegnare i premi perchè nessuno dei lavori presentati risponde pienamente alle norme del concorso. Ha deciso però di render pubbli-

co il titolo delle cinque opere che hanno ottenuto una graduatoria superiore per pregi di fattura e d'ispirazione: *Ellena e Leggiadro*, *Dianira*, *Un tramonto*, *Reginella triste*, ed una quinta senza titolo, che porta il motto: «Proserpina».

Autore della prima classificata è risultato il maestro livornese Gino Bronzini, dimorante a Pallanza, che musicò un libretto di Alberto Pisani-Dossi.

NOTIZIE

☉ Nelle prossime stagioni verranno rappresentate due delle opere premiate al Concorso governativo: *La Monacella della fontana*, di Mulé, a Trieste; *Il Principe e Nuredha* di Bianchini, a Venezia.

☉ Nuovi lavori teatrali, ormai pronti: *Belfagor*, commedia satirica di Ottorino Respighi, libretto del prof. Guastalla; *Laurette* di Alberto Landi, versi di Adami; *Giocondo e il suo Re*, libretto di Forzano, tolto dal XXVIII canto dell'*Ariosto*, e musica di Carlo Jachino. Anche Pick-Mangiagalli ha terminato un ballo ricavato da un episodio delle «Mille e una notte».

☉ Renato Brogi intende cimentarsi nell'opera, musicando un libretto di Ciurgi e Paolini dal titolo *Bacco in Toscana*.

☉ Licinio Refice si è impegnato con un editore londinese di comporre un lavoro di vaste proporzioni, *Santa Cecilia*, su parole di Emidio Mucci.

☉ Il maestro Enea Pollini ha terminato due lavori per grande orchestra: un *Poema sinfonico* in quattro parti e *Sintesi musicale*, impressione sinfonica sul «Mondo».

☉ Il 14 giugno, al nostro Conservatorio, venne festeggiato il 25° anniversario del direttorato del maestro Gallignani con fervidi e affettuosi discorsi del prof. Ferroni e dell'allievo Abbado. Rispose con acconce parole di ringraziamento il festeggiato, al quale, per l'occasione, venne presentata una medaglia fatta coniare da professori e allievi.

☉ Tra le novità che l'Opéra Comique di Parigi annuncia per la prossima stagione ricordiamo: *Gianni Schicchi* di Puccini; *Pollfemo*, opera del Comandante Gras premiata al concorso 1921 della città di Parigi; *Le Halla*, di Samuel Rousseau; *Sainte Odile*, leggenda musi-

cale di Marcel Bertrand; *La brebis égarée* di Darius Milhaud.

☉ Il maestro Szule sta musicando un'opera il cui libretto, di Vautel e Marchès, è tolto dal noto romanzo *Mademoiselle sans-gêne*.

☉ La ripresa dei festivali wagneriani a Bayreuth, annunciata parecchie volte per il 1923, è definitivamente stabilita per il 1924.

☉ Si è annunciata la rappresentazione di un'opera inedita di Halévy ritrovata dal maestro W. Kleefeld. Infatti, allo «Stadttheater» di Halle si è data il 12 marzo scorso l'opera *Der Schicksalstag* (il *Giorno del destino*), ma non si tratta di un'opera inedita dell'Halévy bensì della vecchia opera comica *L'Eclair* (il *Lampo*) già rappresentata all'Opéra Comique di Parigi fino dal 30 dicembre 1835 e riprodotta per la prima volta in Italia al teatro Sannazaro di Napoli il 6 gennaio 1884.

NECROLOGIO

☉ A Roma, all'età di 101 anni, il maestro *Bernardino Venturino* il cui diploma musicale fu rilasciato in nome di S. M. Ferdinando di Borbone, e controfirmato dal maestro Saverio Mercadante, del quale, certamente, il Venturino è stato l'ultimo allievo superstito.

☉ A Palestrina, lo scorso maggio, il maestro cav. Ettore Mattioli autore di stimate composizioni e apprezzato capo musica.

VARIETÀ

Una lettera di presentazione e di raccomandazione

Quando, verso la fine del 1857, Giorgio Bizet, «Prix de Rome» si preparava a partire per Villa Medici, vagheggiò da Roma una gita a Napoli, ed a tal uopo cercò una lettera di presentazione per il direttore di quel Conservatorio, che era allora Saverio Mercadante. Questa lettera l'ebbe da un professore del Conservatorio parigino, una specie di Beckmesser napoletano, il maestro Carafa. A Roma avvenne poi che un complesso di contrattenti togliessero a Bizet la possibilità di recarsi a Napoli. Passarono i due anni e venne il momento di tornare a Parigi. Resasi così inutile la lettera del Carafa, Bizet, già in treno per il ritorno, fu vinto dalla curiosità di conoscerne il contenuto ed aprtalla lesse:

«Mio vecchio amico, ti raccomando vivamente il latore della presente, maestro Bizet, laureato del nostro Conservatorio: è un giovanotto simpatico, buono, degno di ogni premura; ma, sia detto tra noi, come talento è un capo di ...».

La lettera era scritta in italiano; ma i due anni di soggiorno a Roma avevano fatto conoscere anche l'espressione tutta napoletana del Carafa. Bizet rimase lì per lì stupito; poi proruppe in una scrosciante risata.

I manoscritti di Beethoven

L'opinione del Lavater, che si possa giudicare del carattere e dell'ingegno di un uomo dalla sua scrittura, troverebbe larga conferma negli autografi di Beethoven che rivelano la sua irrequietezza, la sua nervosità, la sua incontentabilità, il suo disordine; e ciò non solo nelle sue composizioni profane, ma altresì in quelle religiose. Basta vedere il manoscritto della sua prediletta *Messa solenne* (Op. 123). Il manoscritto autografo è posseduto dal signor Artaria di Vienna che l'ebbe per sette fiorini!!

Nella partitura di questa *Messa* non c'è, non dico una facciata, ma una sola battuta nella quale non si scorgano pentimenti e correzioni: talora il lavoro di fare e disfare è così accanito che la carta vien bucata dal rasoio, e sopra le note fatte con l'inchiostro ce ne son poi altre a matita a diversi colori. Così dicasi delle altre due sue ultime composizioni (*Fest-Ouverture*, op. 124, e *Nona Sinfonia*, op. 125) scritte a Moedling, secondo Schindler, in uno stato di esaltazione allarmante. Beethoven reputa la *Messa* la più riuscita delle sue compilazioni (*gelungenstes*), l'opera sua più completa (*das vollendete Werk*).

La spinetta di Rousseau

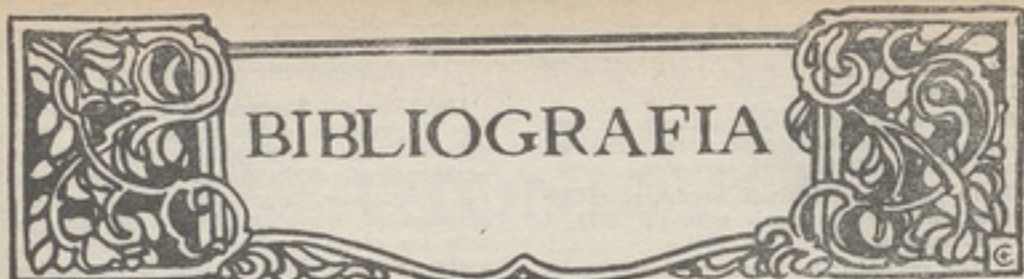
La spinetta di Gian Giacomo Rousseau consisteva in una cassa di mogano molto modesta; portava la firma di un fabbricante inglese, Johannes Zump e la data 1769. La storia ne è curiosa.

Nella lotta tra gluckisti e piccinnisti, scatenatasi per l'*Agnesia in Aulide*, Rousseau aveva preso vigorosamente partito contro il compositore tedesco. Ora avvenne che una sera, rientrando nella sua casa di Ermenonville, Rousseau trovasse questa spinetta collocata nella sua sala da pranzo. Chi fosse stato il donatore non lo seppe mai, ma nessuno gli tolse più dalla testa che fosse stato Gluck che, impertinente, per vendicarsi, avesse mandato all'autore del *Devin du village* quell'istrumento per dirgli: «Studia l'armonia». E con questa idea Rousseau morì. La spinetta fu poi messa all'asta e se la disputarono i due compositori Boieldieu e Nicolo. Tocò a quest'ultimo per 400 franchi ed ora se ne domandano 100.000.

Abbiamo ancora disponibile qualche annata arretrata di MUSICA D'OGGI che possiamo cedere alle seguenti condizioni:

Anno 1919	L. 5,-
„ 1920	„ 10,-
„ 1921	„ 10,-

(per l'estero prezzo in franchi)



BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

Temporaneamente il prezzo di vendita è aumentato del 100 per 100 per tutte le categorie

CANTO

Musica vocale da camera
con accompagnamento di Pianoforte

DENZA (L.) (118150). *Vieni! (Come love)*. Melodia. Versi di Carmelo Errico. English words by P. Pinkerton. Ms. o Br. (Parole italiane e inglesi). Scell. 2/=-.

(118850). *Lovely eyes (Occhi di fata)*. Song. Italian words by Tremascoldo. English version by P. Pinkerton. Ms. o Br. (Parole inglesi e italiane). Scell. 2/=-.

DONAUDY (S.) (118830 al 42). **36 Arie** di stile antico, con accompagnamento di Pianoforte: TERZA SERIE - 12 ARIE: N. 1. *Se volete un servidore...* Canzone (a) L. 1,50 - N. 2. *Venuto è l'Aprile...* Ballatella (a) L. 1,50 - N. 3. *Amorosi miei giorni...* Aria (a) L. 1,50 - N. 4. *Ah, che odor di buono...* Madrigale (a) L. 1,50 - N. 5. *Cuor mio, cuor mio non vedi...* Canzonetta (a) L. 1,50 - N. 6. *O bel nidi d'amore...* Aria (a) L. 1,50 - N. 7. *Amor mi tiene in pugno...* Frotola (a) L. 1,50 - N. 8. *Tregua non ho...* Canzone (a) L. 1,50 - N. 9. *Certo un po' di cielo colse...* Arietta (a) L. 1,50 - N. 10. *Dormendo steli...* Maggiolana (a) L. 1,50 - N. 11. *Luoghi sereni e cari...* Aria (a) L. 1,50 - N. 12. *Tempo è affa di muover guerra...* Villanella (a) L. 1,50 - *Unite* (a) L. 7.

GRANVILLE (I.) (118439-40-41). *A Wish*. Song. Words by Elsie Wright. (R. M. Harvey). N. 1. C. o B. - N. 2. Ms. o Br. - N. 3. S. o T., cad. Scell. 2/=-.

JAMES (W. G.) (118870-71). *The Sweetest Song*. Words by H. D. Banning. N. 1. C. o B. - N. 2. Ms. o Br., cad. Scell. 2/=-.

TOSTI (F. Paolo) (118860). *Al eventide (Ridonami la calma)*. Song. Italian words by C. Ricci. English words by P. Pinkerton. Ms. o Br. (Parole inglesi e italiane). Scell. 2/=-.

**NUOVISIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
PER VIOLINO SOLO**

LEONARD (U.)
E. R. 199. - *24 Studi classici*. Op. 21 . . . 10,-
E. R. 230. - *La Ginascella del Violinista* . . . 7,-
Edizioni rivedute da M. ANZOLETTI.

LOCATELLI (P.)
E. R. 110. - *L'arte del Violino*. 25 Capricci
soliti dal 12 Concerti. Op. III. Edizione
riveduta da R. FRANZONI . . . 6,-

PAGANINI (N.)
E. R. 226. - *Capricci*. Op. 1. Edizione riveduta
da E. POLO . . . 8,-
(Nel prezzo è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

TOSTI (F. P.) (118861). *A lover's dream (Perdatamente)*. Song. Italian words by R. Mazzola. English words by P. Pinkerton. Ms. o Br. (Parole inglesi e italiane). Scell. 2/=-.

(118862). *Here, on earth, the lilacs fade (Ici-bas)*. Song. French words by Sully Prudhomme. English words by P. Pinkerton. Ms. o Br. (Parole inglesi e francesi). Scell. 2/=-.

OPERE TEATRALI

Pezzi d'Opere teatrali, con accompagnamento di Pianoforte col testo inglese e italiano e inglese e francese

AUBER (D. F. S.) (118446). *MASON LESCAUT*. The Laughing Song: *C'est l'histoire amoureuse*. S. (Parole inglesi e francesi). Scell. 1/=-.

BIZET (G.) (118445). *FAIR MAID OF PERTH (La jolie fille de Perth)*. Serenade. T. (Parole inglesi e francesi). Scell. 1/=-.

CHERUBINI (L.) (118447). *DEMOPHONTE*. Aria: *Ah! the end is a hand (Ah! che forse ai miei di)*. Ms. o Br. Scell. 1/=-.

GLUCK (C.) (118444). *ALCESTE*. Aria: *Gods of the Stygian stream (Divinités du Styx)*. S. o T. (Parole inglesi e francesi). Scell. 1/=-.

HAENDEL (G. F.) (117347). *ALCINA*. Aria: *Verdant pastures, forest shady (Verdi prati, selve amene)*. C. Scell. 1/=-.

(118885). *GIULIO CESARE*. Aria: *Grief is mine, ill doth assail me (Piangere mia sorte ria)*. Ms. o Br. Scell. 1/=-.

(118448). *ORLANDO*. Aria: *Cast love aside (Lascia Amor, e siegui Marte, va)*. C. o B. Scell. 1/=-.

(118851). *RINALDO*. Aria: *Come, beloved (Vieni, o cara)*. Ms. o Br. Scell. 1/=-.

MEYERBEER (G.) (118449). *L'AFRICANA*. Grand'Aria: *Où l'on entrancing (O paradiso dall'onda uscito)*. T. Scell. 1/=-.

(118860-118883). *GLI UGONOTTI*: *Most noble Lords (Nobli Signor)*. Recitative: *'Tis a Lady fair (Nobli donna e tanto onesta)*. N. 1. S. - N. 2. Ms. o Br., cad. Scell. 1/=-.

MOZART (W. A.) (118450). *LA CLEMENZA DI TITO*. Aria: *No fragrant garland (Non più di fiori)*. Ms. o Br. Scell. 1/=-.

PONCHIELLI (A.) (117330). *LA GIOCONDA*. Aria: *Ah! suicide! (Suicidio!)* S. Scell. 1/=-.

VERDI (G.) (117335). *I VESPRE SICILIANE*. Aria: *Hail, fair Palermo, land of my fathers (O tu, Palermo, terra adorata)* B. Scell. 1/=-.

PIANOFORTE

Composizioni originali e riduzioni
(a due mani)

POGGIALI (G.) (118752). *Echi boscarecci* Botzeno. Fr. 2,50.

POGGIALI (G.) (118753). *Nostalgia*. Fr. 2,50.

(118754). *Pregiera*. Fr. 2.

(118755). **QUATTRO IMPRESSIONI**: I. *Campagna romana*. - II. *Momento lirico*. - III. *Stelle*. - IV. *Giorno di festa*. Fr. 3.

ZANDONAI (R.) (118846). *GIULIETTA E ROMEO*. Intermezzo. Fr. 2,50.

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

ZANDONAI (R.) (118843). *GIULIETTA E ROMEO*. Intermezzo. Fr. 3,50.

PICCOLA ORCHESTRA

con Pianoforte conduttore

CARCAGI (Antonio di) (R. 483). *Danse des Sabotettes*. Fox trot. (a) Fr. 2.

LYNDE (L. L.) (R. 580). *Serenity*. Valse-Boston Héitation ou Intermezzo. (a) Fr. 2,50.

SOLAZZI (U.) (118846). *Messalina*. Fox trot. (a) Fr. 3.

LIBRETTI D'OPERE TEATRALI

LA LINDA DEL CUORE. Operetta in tre atti di E. Mucci, per la musica di E. Carabella. Fr. 1.

OGDINE DELLA RICHIESSA. Operetta in tre atti di L. Jacobson e R. Bodanzky, per la musica di B. Granichstaedten. Fr. 1.

ALTRE EDIZIONI

PIANOFORTE A DUE MANI
Metodi, Studi, Composizioni originali,
Danze, ecc

BACH (PH. E.). XVIII Sonata, recueillie par E. BOSQUET. Fr. 2,50. (M. Senart, Paris).

RAZELAIRE (P.). *Chanson d'automne*. Fr. 3. - *Cortège*. Etude de Concert. Fr. 4. - *Portraits d'élèves*. Dix esquisses. Fr. 8. (M. Senart, Paris).

BERNARD (E.). *Opoponax*. Polka. Fr. 1,70. (J. Raux, Paris).

BOGHEN (P.). *Variations sur un thème de J. Philipp*. L. 12. (Casa Editrice musicale italiana, Firenze).

BONINCONTRO (G.). *Sogno*. Réverie. Fr. 2,50. (P. Decourcelle, Nice).

CHILLEMONT. *Per Baccho!* Polka. Fr. 1,75. (J. Raux, Paris).

GIPOLLINI (D.). *Poesiote musicali*. Album I. L. 3. - Album II. L. 3. (G. Zanibon, Padova).

COATES (A.). *Concert Study*. S. 2/=-. (Eikin & Co., Ltd., London).

COLLET (H.). *Chants de Carillon* 2. recuell. (M. Senart, Paris).

DE BOZI & COURTOUX. *Pas assez Montade!* Fr. 1,75. (J. Raux, Paris).

FOURDRAIN (F.). *Apparition*. Air de ballet. Fr. 3. (M. Senart, Paris).

GIBBS (C. A.). *Three Sketches*. S. 3/=-. (Eikin & Co., Ltd., London).

GODOWSKI (L.). *Prima Variazione per la mano sinistra su uno Studio cromatico di Chopin*. L. 2. (R. Fantuzzi, Milano).

JACQUET DE LA GUERRE (E.). *Sarabande et Gigue*. Mise au jour par P. BRUNOLA. Fr. 1,50. (M. Senart, Paris).

JESLER (D.). *Au fil d'un jour*. Quatre pièces. Fr. 7,50. (M. Senart, Paris).

KOEBCHLIN (CH.). *Dix petites pièces faciles*. Fr. 5. (M. Senart, Paris).

LAREY (M.). *Six pièces*. (M. Senart, Paris).

LELIEVRE (L.). *Pour vous bercer, bergères...* Berceuse-pastorale. Fr. 1,75. (J. Raux, Paris).

LEVY (M. M.). *Danse humoristique*. Fr. 3. (M. Senart, Paris).

LIZZI (A.). *Sogni d'Arte e di Virtù*. Versi, Acquerelli e Composizioni. (F. Bideri, Napoli).

MIGOT (G.). *Trois Epigrammes*. (M. Senart, Paris).

PASQUINI (B.). *Dieci Arie per Cembalo od Organo*, trascritte ed illustrate da F. BOGHEN. L. 6. (Casa Editrice musicale italiana, Firenze).

PICQUEY (G.). *Naples au clair de lune*. Nocturne valse. Fr. 3. (P. Decourcelle, Nice).

PILLOIS (J.). *Deux Pièces à la manière de...* 1. *LULLY*. 2. *FAUCO*. Fr. 2,50. (M. Senart, Paris).

RAUX (J.). *L'Ombre des Martyrs*. Lamento. Fr. 1,75. (J. Raux, Paris).

ROSSI (O.). *Le Muscadin! One-step*. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).

SCOTT (C.). *Moods*. Three Pieces. S. 3/=-. (Eikin & Co., Ltd., London).

SWEELINCK (J. P.). 6 Variations. « Ma jeunesse a une fin », recueilli par E. BOSQUET. (M. Senart, Paris).

TARENGHI (M.). *Toccata-Scherzo*. L. 4. (R. Fantuzzi, Milano).

TAVAN (E.). *Sur le Gazon*. Pastorale. Fr. 1,75. (J. Raux, Paris).

VALBONESI (G.). *Garotte e Masette*. Fr. 2. (A. Forlivesi & C., Firenze).

ZÄHRINGER (A. R.). *A tu ventana*. Schotis espagnol. Fr. 2. - *Noite chinesa*. One-step. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

CASELLA (A.). *Pagine di guerra*. Fr. 9. (J. & W. Chester Ltd., London).

ORGANO

CAYRON-MARTINEAU (J.). *Prélude-Carillon pour Grand Orgue*. Fr. 3,50. (M. Senart, Paris).

MAC CUNN (H.). *Highland Memoirs*. Arranged by N. Strafford. (Augener Ltd., London).

DUE VIOLINI

CODA (CH.). *Deux petits Duos progressifs*. Fr. 7. (Decourcelle, Nice).

VIOLINO E PIANOFORTE

BERTHOUD (E.). *Cinq Noceaux faciles*: 1. *Ex Vancances*. - 2. *Chanson triste*. - 3. *Valse*. - 4. *Ronde*. - 5. *Berceuse*. - Ciascuno Fr. 1,50. - *Romance*. Fr. 3. (Fotisch frères, Lausanne).

BIZET (G.). *Adagietto dell'« Ariéenne »*. Trascrizione di E. POLO. L. 1,50. (R. Fantuzzi, Milano).

BREWER (A. E.). *The Blind Fiddler*. S. 1/6. (Augener Ltd., London).

CARSE (A.). *All'antico*. S. 2/=-. - *Lullaby*. S. 2/=-. (Augener Ltd., London).

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.). *Signorine*. Due problemi. L. 4. (A. Forlivesi & C., Firenze).

GIORGIO BERNINZONE

COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE

14191. - *Bimbi* . . . L. 3,-
14192. - *Giochi* . . . 3,-
14193. - *Danze* . . . 3,-
14194. - *Fiorella* . . . 3,-

(Aumento compreso)

A. e G. CARISCH e C. - EDITORI
MILANO (18) - Via Lazzaretto, 3

- CECCHERINI (A.). *Preudio*. Fr. 2,50. (F. Bongiovanni, Bologna).
- CODA (CH.). *Exaltation. Poème d'amour*. Fr. 3,75. (P. Decourcelle, Nice).
- DAL MONTE (E.). *Musette*. Fr. 2. (Foetisch frères, Lausanne).
- DE GUARNIERI (F.). *Sicilienne*. Fr. 2. — *Gigue*. Fr. 2. (Enoch & C., Paris).
- DUPUIS (S.). *Invocation*. Fr. 3. (M. Senart, Paris).
- FLAMENT (E.). *Méditation*. Fr. 1,50. — *Édgle*. Fr. 2. (Foetisch frères, Lausanne).
- GENNARO (M.). *Romanze sans paroles*. Fr. 1,50. (Foetisch frères, Lausanne).
- MAC DOWELL (E.). *Long Ago*. Arranged by A. W. Kramer, (Eikin & Co., Ltd., London).
- MALERBI (L.). *Sonata 1ª*. L. 3. — *Sonata 2ª*. L. 5. Trascrizioni e riduzioni di D. Rambelli. (Pizzi & C., Bologna).
- MEISCHKE (CH.). *Sérénade berceuse*. Fr. 3,75. (P. Decourcelle, Nice).
- PAGANINI (N.). *Cantabile e Valse* — Variazioni sopra un tema di G. Weigl. — *Cantabile in D dur.* — *Movimento perpetuo*. (G. Kinsky & Fr. Rothschild, Universal Edition, Wien).
- 24 *Capricci* per Violino riveduti da F. Lari con accompagnamento di Pianoforte composto da F. Böhler. L. 22. (Casa Ed. musicale italiana, Firenze).
- REUCHSEL (M.). *Evocation*. Fr. 1,50. — *Andante*. Fr. 1,50. — *Aquarelles*. Fr. 1,50. (Foetisch frères, Lausanne).
- RICCI SIGNORINI (A.). *Canto agreste*. Fr. 2,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- ZSOLT (N.). *Satyr & Dryads*. S. 3/4. (Augener Ltd London).

VIOLINO con Strumenti diversi

- VERACINI (F. M.). *Largo* liberamente elaborato ed armonizzato da M. Corti. Istrumentato da B. Mollinari. Partitura Fr. 2,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

- DUPUIS (S.). *Invocation*. Fr. 2. (M. Senart, Paris).
- GILLET (E.). *Cœur brisé*. Fr. 3,75. (P. Decourcelle, Nice).
- LEBELL (L.). *Polonoise in D. minor*. S. 3/4. — *Caprice*. S. 2/4. (Augener Ltd., London).
- NARDINI (P.). *Andante cantabile*. S. 2/4. (Augener Ltd., London).
- SCOTT (C.). *Vesperale*. S. 2/4. (Eikin & Co., Ltd., London).

FLAUTO con accompagnamento di Pianoforte

- QUANTZ (J. J.). *Sonata I.* — *Sonata IV.* per Flauto traverso con Cembalo o con Basso. — *Sonata Andante* per due Flauti traversi con Basso. (Rob. Forberg, Leipzig).

CONTRABBASSO

- ANTONELLI (M.). *Bagatella*. Fr. 3. (F. Bongiovanni, Bologna).

ORCHESTRA

- INGHELBRECHT (D. E.). *El Greco*. Evocations symphoniques. Partition. Fr. 7,50. (M. Senart, Paris).

PICCOLA ORCHESTRA con Pianoforte conduttore

- ARMANDOIA (J.). *Mein Typ*. Valse Boston. — *Odalisk*. Fox-Trot. (Gloria Verlag, Berlin).
- BENATZKY (R.). *Angéline d'amour*. Valse Boston. (Smyth édit., Paris).
- BERTOLIS. *Marche des p'tites Electriques* Two Step. — *Zaragoza*. Habanera. (P. Decourcelle, Nice).

- BUTLER (L.). *Slave Song*. (Augener Ltd., London).
- CODA (CH.). *Echos dans la nuit. Sérénade nocturne*. (P. Decourcelle, Nice).
- FIGLIOLINI (A.). *Amor ritorno. Hésitation*. (Il Teatro Contemporaneo, Torino).
- FRONTINI (F. P.). *Sfinge. Mazurka brillante*. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- GERVASIO (N.). *La seconde petite poupée. Bluette*. — *Souvenir de Naples. Douce chanson*. — *La tristesse de khâmîl. Souvenir*. (P. Decourcelle, Nice).
- GILLET (E.). *Dans la forêt*. — *Deux Marmara*. — *En chevauchant*. (P. Decourcelle, Nice).
- GRACEY (M.). *Distie Sunshine. One Step*. — *Hawaiian Love. Valse*. (Smyth édit., Paris).
- LANDEAU (C.). *Cornemuse*. (P. Decourcelle, Nice).
- L'AUWERYNS (G.). *Westbay*. (P. Decourcelle, Nice).
- LIND (G.). *Under the Orange Blossoms*. — *The Pleasant Month of May*. Each. S. 2/4. (Augener Ltd., London).
- MEISCHKE (CH.). *Sérénade Berceuse*. — *Message d'amour*. — *Anade*. (P. Decourcelle, Nice).
- MIGNONE (E.). *Fron trou del Varitè*. One-Step. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- MONGORGE (R.). *Marche fanèbre pour les Héros français*. (P. Decourcelle, Nice).
- PICQUET (G.). *L'âme des roses*. — *Naples au clair de lune. Intermezzo*. (P. Decourcelle, Nice).
- POULA. *Col Jumi. Hésitation*. — *Baby's Meeting*. Fox-trot. — *Detras de la pastalla*. — *Il Signore di Nankin*. Canzonetta. (Il Teatro Contemporaneo, Torino).
- SKALEN (J.). *Wiener Valzer-Walzer*. (Gloria Verlag, Berlin).
- TARENGHI (M.). *Celebre Serenata* ridotta da G. Albi. L. 3,50. (R. Fanzuzzi, Milano).
- VALSIEN (A.). *Keep Me*. (Smyth édit., Paris).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Gerente: GALLI RODOLFO.

Tipografia E. Zerboni - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

A. & G. CARISCH & C. — EDITORI

MILANO (18) Via Lazzarotto, 3

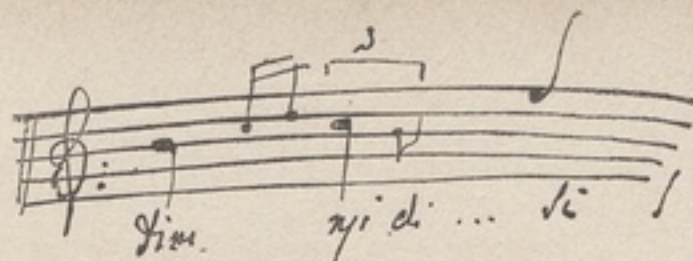
Cinque Canti Giapponesi

- N. 1. — *Se...* Versi di MICHIMASA
- N. 2. — *Impetuoso amore* Versi di YOZEI TENNO
- N. 3. — *Profumo* Versi di FUKUKO
- N. 4. — *Solol* Versi di GYOSON
- N. 5. — *Guardando il cielo* Versi di SUGIYAMA

Tradotti dall'originale da B. BALBI
e musicati per CANTO e PIANOFORTE da


G. SETACCIOLI

N. 14456 L. 6,- (aumento compreso)-



*Si... ni di... di... è il
profumo d'ogni vita!
Ti. Di. Umme*



PUBBLICAZIONE MENSILE - C.C. CON LA POSTA 



MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
CULTURA MUSICALE



ANNO IV. NUMERO VIII-IX. AGOSTO - SETTEMBRE MCMXXII

SOCIETÀ ANONIMA
Stabilimenti Musicali Riuniti
BOTTALI-ROTH-PELITTI

Stabilimento e Amministr.^{ne} - **MILANO** - Viale Lombardia, N. 108

STRUMENTI MUSICALI

Massime
Onorificenze
alle Esposizioni
Nazionali
ed Estere



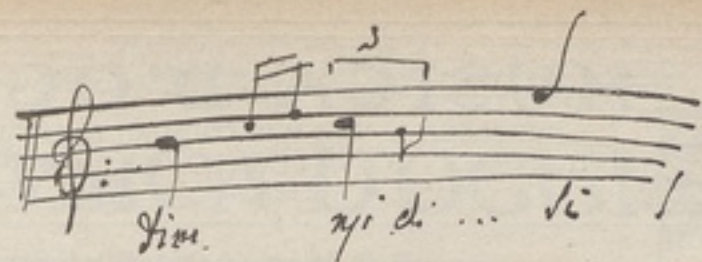
Esportazione
in
tutto
il
Mondo

IN
OTTONE - LEGNO - CORDA
PERCUSSIONE

VIOLINI ARTISTICI ▲ SCUOLA CREMONESE

CATALOGHI A RICHIESTA

I nostri modelli di violini si trovano esposti a MILANO presso il negozio
G. RICORDI & C. - Via Berchet, 2 (angolo S. Raffaele)



*Di noi ni di si ... è il
professo spiriti!
Vi. di. Emma*



MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO: MILANO ABBONAMENTI:
 ITALIA: L. 1,00 VIÀ BERCHET, 2 ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5,50
 ESTERO: Fr. 1,40 ESTERO: anno Fr. 14 sem. Fr. 7,50

SOMMARIO

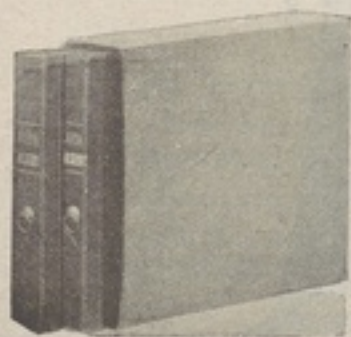
G. BARINI. — Zoolonia Pucciniana Pag. 227	zione musicale ferroviaria. —
L. FORINO. — Didattica Violoncellistica. Riforme che s'impongono » 230	« Mavra » la novissima opera di Stravinski. — Il coraggio in musica. — Italia. — Estero Pag. 245
R. FORCOLIN. — L'esaltazione di Beethoven nella filosofia dell'Entusiasmo » 232	VITA MUSICALE: Teatri. — Concerti » 253
LE PUNTE DELLA LIRA (Puck) . . . » 235	RECENSIONI: Musica didattica. — Musica per Organo. — Musica scenica. — Musica vocale e strumentale da camera. — Musica per Banda » 255
LA RUBRICA DEI REFERENDUM. — Il 2° Referendum di « Musica d'Oggi » » 237	IN TUTTI I TONI: Concorsi. — Notizie. — Necrologio. — Varietà. » 250
RIVISTA DELLE RIVISTE: Rossini e la musica da Chiesa. — Il Dr. Einstein musicista. — Gli strumenti nella Polifonia del Rinascimento. — Un'organizza-	BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. — Altre edizioni. » 262

BRANO MUSICALE:

F. VATTIELLI — *La pioggia sopra i bambou.*

OPERE COMPLETE IN DISCHI "GRAMMOFONO" (ORIGINALI)

Udite una di queste nostre opere, di sera in raccolta brigata d'amici. Senza l'incomodi del teatro, godrete ottima musica: la serata volerà e sarà per voi fonte di soddisfazione musicale e mondana. — Riflettete quali e quante ore piacevoli potranno darvi in campagna, quando il tempo è piovoso e lunghe le serate. — Nelle Colonie, ove al sera spesso è interminabile, spossati al fisico dall'eccessivo calore qualche volta tristi, preoccupati; ascoltare un atto, un'opera, è godere non solo la musica, ma pensare, quasi rivedere la patria lontana, coi suoi ricordi o sereni, o tristi, ma pur sempre cari. — Queste opere tutte italiane, meno il Faust, sono specialità del "Grammofono", che non lesinò per la loro riuscita. Non sono raffazzonate; gli artisti di fama scritturati per l'intera opera la cantano come a teatro, dal primo all'ultimo atto. Riflettete che costi oggi il teatro; e giudicate voi che significhi l'averne un'opera a disposizione in casa per qualsiasi evenienza mondana.



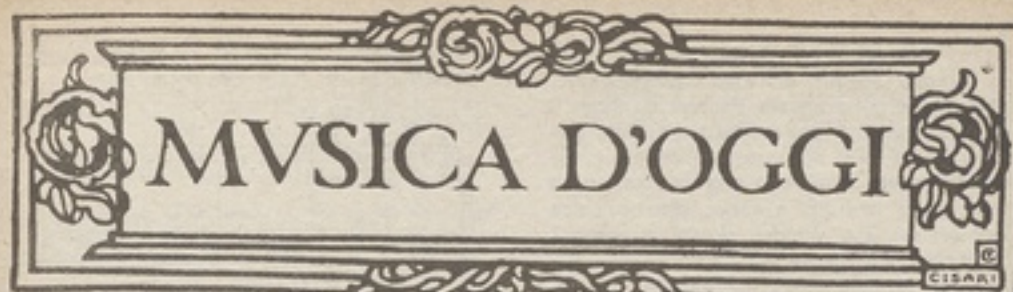
Aida	20 dischi doppi	L. 696
Andrea Chénier	17 dischi doppi	L. 610
Barbiere di Siviglia	17 dischi doppi	L. 581
Bohème (Puccini)	15 dischi doppi	L. 505
Cavalleria Rusticana	10 dischi doppi	L. 329
Faust	20 dischi doppi	L. 738
Pagliacci	10 dischi doppi	L. 342
Rigoletto	17 dischi doppi	L. 516
Tosca (2.a Edizione)	16 dischi doppi	L. 528
Traviata	15 dischi doppi	L. 493

In vendita in tutto il Regno e Colonie presso i più accreditati negozianti di macchine parlanti e presso la

SOCIETÀ NAZIONALE DEL "GRAMMOFONO"

Milano, Galleria Vitt. Em., 39
 Roma, Via Tritone, 89

Gratis ricchi Cataloghi di supplemento e dischi



ZOOFONIA PUCCINIANA

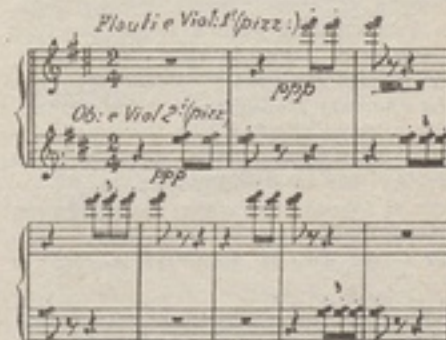
Arrigo Boito, un giorno in cui era più del solito disposto a quelle non frequenti espansioni di pensiero che rendevano così geniale e cara la sua conversazione, mi faceva osservare come sia differente il modo di procedere, nello studio della tecnica, tra i musicisti e i cultori delle arti del disegno; mentre questi rivolgono di preferenza le loro indagini ai fatti naturali per ricavarne elementi sempre più vivi e avvivatori, allo scopo di arricchire e intensificare le loro manifestazioni estetiche, i musicisti invece si chiudono nel loro studio, nelle sale di concerti, nei teatri, e portano tutta la loro attenzione sulle partiture dei loro predecessori, da cui desumere i mezzi di espressione, le luci, i colori. E, ricordando il gran sordo, Beethoven, che assorbiva con gli occhi e col cuore le sublimi armonie della natura, vagando lungi dalla città, aspirando le emanazioni della campagna, imbevendosi, augurava che i giovani musicisti si inducessero ad attingere direttamente e largamente a quelle pure fonti naturali che vivificano la potenzialità creatrice del Maestro sublime.

E non soltanto le voci della campagna, ma tutte le espressioni sonore di vita riteneva il Boito dovessero studiarli e sfruttarsi a scopo estetico: egli precorreva il manifesto dei futuristi e prevedeva l'intonaramori del Russolo, pur prediligendo quelle estrinsecazioni più direttamente musicali per cui, con diversa visione e differente intento, un Debussy e uno Strauss hanno così felicemente ampliato il linguaggio sonoro, le colorazioni foniche; preceduti dal mormorio del ruscello, dal canto del rosignuolo, del cuculo, della quaglia, dal brontolio del tuono nella « Pastorale »; dalle voci delle acque e della foresta, dagli impeti dell'uragano, dallo sfavillar delle fiamme nell'Anello del Nibelungo.

In Italia non mancano esempi delle sonorità della natura introdotte nelle composizioni musicali: basti ricordare i caratteristici « Con-

certi delle stagioni » di Antonio Vivaldi. Ma un musicista nostro, che gode le maggiori simpatie, è quello che più ingegnosamente ha introdotto nelle sue partiture, con effetti gustosissimi, voci animalesche, riprodotte con giustezza fonografica assoluta, sopra tutto mercè la lunga e attenta esperienza del cacciatore appassionato, che indaga e interpreta il canto degli uccelli; è questi Giacomo Puccini, che nelle sue ultime opere si è valso con crescente larghezza di siffatte espressioni musicali.

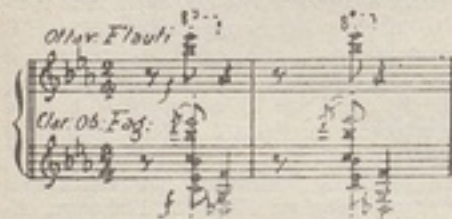
La piccola e innamorata *Madama Butterfly* attende fiduciosa l'infedele Pinkerton, ricordando che egli ha promesso di tornare « quando fa la nidata il pettirosso »; ed ecco sgorgare dall'orchestra vivido e acuto il rapido cinguettio dell'uccelletto minuscolo e vivace: il rapidissimo succedersi delle due note, ribattute in gruppi di tre e di quattro accentazioni, è plasticamente reso col semplice mezzo della « seconda » *mi-fa diesis* degli oboi e dei flauti, alternantici a distanza d'ottava, intensificati rispettivamente dai secondi e primi violini con sordina, pure a distanza d'ottava.



In modo identico è ripetuto l'appello nella scena col console Sharpless, con l'aggiunta di lievi tocchi di triangolo e, in fine, delle trombe con sordina, che gli conferiscono maggiore

vivezza. Quando, al principio del terzo atto, i primi clarinori dell'alba diradano la tenebre notturna, e spunta l'aurora e sorge il sole, gli uccelletti salutano lieti il ritorno della luce; ma non sono canti individuali, né una sola specie fu udire la propria voce: è un gorgheggiare multiplo e vario, sintetico, non rappresentato con disegni ritmici e sonorità e timbri singolarmente specificati: nella partitura v'è la indicazione dei momenti in cui debbono udirsi i « fischi d'uccelli »; e questi sono eseguiti con richiami da cacciatori, con zuffoletti ad acqua e simili.

Nella *Fanciulla del West*, Harry, confondendo, narra che David uccise un gran gigante con una mascella d'asino: ed ecco sorgere dall'orchestra un raggio arguto, reso con un rapido salto degli strumentini, che da una acuta strappata (*do-si bem-mi bem.*) scendono ad un'altra (*re bem-sol-fa*) al grave.



Questa imitazione del raggio era stata in modo consimile usata dal Mendelssohn nelle sue musiche per *Un sogno di una notte d'estate*, nella danza dei rustici attori, riprodotta in modo identico nella ouverture: l'immagine di Bottom, cui il maligno Puck ha trasformato la testa umana in asinina, si affaccia nel ruvido ritmo di danza, con un salto di nona discendente dei violini (da *fa-re* acuto, a *do* basso) raddoppiati dai clarinetti in *la*.

Il raggio dell'asino riappare in *Suor Angelica*: e in tutto il *Trittico* il maestro lucchese ha largamente usato la voce degli animali, e non soltanto con ragioni parodistiche, come ne *La Fanciulla del West*, ma come elementi di vita e tocchi di colore che fanno parte integrante dei diversi momenti dell'azione, dei quadri vivi che in essa si succedono.

Ecco *Il tabarro*; la *Fragola*, dialogando con Giorgetta, esalta il suo bel gatto soriano « Caporale », per cui ha acquistato la cena: e

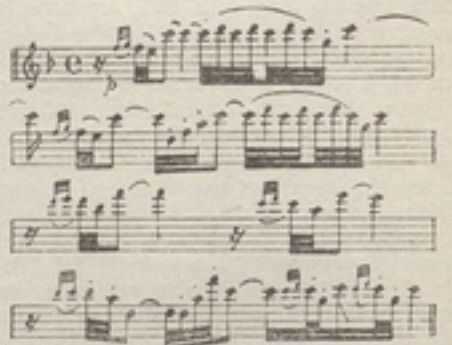


subito sorge dall'orchestra un miagolio caratteristico, espresso dagli oboi: e poi, esponen-

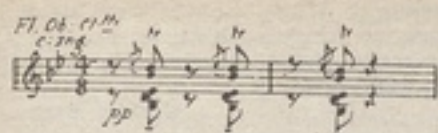
do la filosofia della bestiola, ne ricorda il *ron ron* tranquillo; e l'orchestra sottolinea:



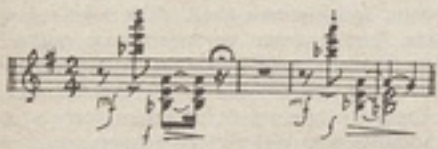
Ecco *Suor Angelica*: si ode il canto delle monacelle, in chiesa; due converse, in ritardo, traversano la scena, ma si soffermano un istante ad ascoltare un cinguettio che scende dai cipressi: è un disegno sinuoso e rapido dell'ottavino, che spicca come un trillo argentino sul canto semplice delle suore: sembra uno sfavillare di raggi luminosi, sul bruno colore degli alberi.



Poi le suore, durante la ricreazione, accennano ai desideri, che, nella loro vita di rinuncia, debbono soffocare; e suor Genovieffa, che nel mondo era pastora, confessa avere nel cuore un desiderio vivo: vedere, dopo tanti anni, un agnellino, poterlo carezzare e sentirlo belare; ed ecco dall'orchestra il lieve belato: è un rapido trillo, da una appoggiatura discendente, di flauti e oboi, sostenuto da brevi accordi del corno inglese e dei clarinetti.



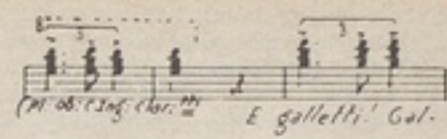
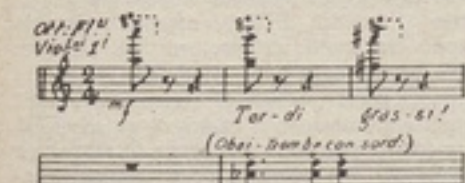
Ma scatta dall'orchestra un suono incisivo: un salto di doppia ottava di un accordo dei violini con armonici e dei legni, dall'acuto al grave: è il raggio dell'asinello condotto dalle suore cercatrici, carico di buone cose per il vitto del convento.



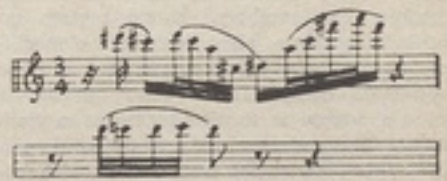
In *Gianni Schicchi* l'impiego dei canti di uccelli giunge ad una espressione mirabile; quando i parenti di Buoso Donati leggono il testamento del defunto, che ha lasciato ai frati tutto il suo avere, hanno scatti di fiera indignazione, immaginando che, coi danari di Buoso, costoro faranno dei pasti luculliani:

A voi, poveri frati: tordi grassi!
Quaglie pinate! Lodole! Ortolani!
E galletti! Galletti! Gallettini!!
Gallettini di canto tenerini!...

I canti degli uccelli si seguono, si alternano, si sovrappongono, in una polifonia ornitologica stupenda; ma gli appelli dei galletti, dal ritmo ben netto, prendono il di sopra e imperano, mentre le voci dei parenti diseredati prorompono, unendosi in un crescendo vigoroso, intramezzato da risa nervose, che finiscono in lacrime... vere, questa volta!



Ma non è finito ancora il cinguettio canoro dei vagni pennuti: esso ancora spunta quando Gianni Schicchi manda Lauretta sul terrazzino a portare « i minuzzolini all'uccellino », con un rapido disegno del flauto.



Risputa ancora con volute scorrevoli che si alternano tra il clarinetto, l'oboe e il flauto, quando Lauretta riappare, annunziando che « l'uccellino non vuole più m'nuzzoli ».



Così Giacomo Puccini, il quale, pur mantenendo fisionomia italianissima, ha, più nettamente e completamente di qualsiasi altro musicista nostro, adottato il sistema wagneriano dei motivi conduttori, sopra tutto in *Madama Butterfly*, ha, prima e più efficacemente di ogni altro suo collega, introdotto nelle

sue opere elementi sonori nuovi e significativi, giungendo perfino alla scatology riproduzione del « benefisio » in Gianni Schicchi (con un rapido disegno discendente del fagotto); cosicché, attuando inconsciamente un

Didattica Violoncellistica - Riforme che s'impongono

Quando il violoncello, dapprima modesto basso accompagnatore, fu presentato, sebbene in maniera poco significativa, quale strumento solista, di già Arcangelo Corelli, Pietro Locatelli, Antonio Vivaldi, Antonio e Francesco Veracini, Giuseppe Tartini ed altri, col violino, Gerolamo Frescobaldi, Domenico Scarlatti, G. S. Bach, ecc., col clavicembalo, avevano gettato solide basi di una scuola strumentale. Non c'è da meravigliarsi dunque se la tecnica violoncellistica, allora allo stato infantile, abbia ritardato di tanti anni il suo completo svolgimento; se essa non abbia neppure oggi raggiunto lo sviluppo di quella del violino e del pianoforte e se — in fine — il suo materiale didattico si trovi negli stessi rapporti di evidente inferiorità.

Considerando, inoltre, che molti violoncellisti di valore, che avrebbero potuto portare un contributo prezioso alla didattica violoncellistica, poco si sono curati di prendere in seria e profonda considerazione tutto quanto ha servito a portare la tecnica pianistica e violinistica al fiorente stato in cui si trova, si spiegherà esaurientemente il perché anche i violoncellisti più rinomati non abbiano ancora raggiunto quella perfezione di meccanismo della mano sinistra specialmente nella spontaneità, nella bellezza di esecuzione in posizioni di *capotasto*, e principalmente della mano destra nel maneggio dell'arco che, ancora oggi, costituisce il più grave imbarazzo materiale ad ogni buona intenzione stilistica ed interpretativa.

La prontezza di arco dei migliori concertisti di violoncello non raggiunge, infatti, mai quella dei grandi violinisti.

Si potrebbe obiettare che la posizione dell'arco sul violoncello è più scomoda di quella sul violino e che, quindi, è più difficile acquistarne una completa padronanza. Ma appunto per ciò dovrebbe essere necessario uno studio più lungo, diligente ed accurato; ed invece avviene il contrario. Occorre ricordare che la nitidezza dei suoni, la bellezza dello stile, la efficacia dell'interpretazione dipendono assai più dalla completa padronanza dell'arco che non da un grande sviluppo meccanico della mano sinistra? Non deve essere precisamente l'arco

concetto di Arrigo Boito, ha posto altresì in essere un principio schiettamente... futurista.

Giacomo Puocini futurista! Ch: l'avrebbe mai immaginato?...

GIORGIO BARINI.

Il docile trasmettitore del nostro sentire, in modo che la materia non debba inceppare le manifestazioni del nostro pensiero?

E' vero che i nostri grandi violoncellisti del passato, specialmente quelli della scuola napoletana, non avevano certamente un *bell'arco* nel senso che attualmente si attribuisce a questa espressione, ma possedevano un grande pregio in confronto alle scuole straniere, pregio che le buone scuole violinistiche conservano e che quelle violoncellistiche sembra vadano perdendo. Intendo alludere all'arco ben sostenuto e fermo sulla corda, che permetteva un fraseggiare ben legato, virile, robusto, ampio e grandioso come il nostro tradizionale *bel canto* esige. Senza abusare del *vibrato* e dei *portamenti*, senza effeminatezze e *adolcinature*, le loro esecuzioni, dato il naturale *charme* della voce del violoncello calda e insinuante, producevano i più vibranti effetti emotivi.

E' doloroso constatare ancora oggi come, nella maggior parte dei casi, le esecuzioni violoncellistiche, specialmente se fatte in grandi ambienti, non ottengano quel successo che sarebbe desiderabile. Le ragioni sono precisamente quelle già addotte, alle quali si potrebbe aggiungere, anche, una certa inferiorità interpretativa nel modo di porgere e di fraseggiare, derivante, oltre che da deficienze tecniche, anche da una poco solida cultura generale, musicale ed estetica di molti esecutori. Sembra proprio che molti violoncellisti non sappiano trarre profitto dalle belle interpretazioni che ci offrono i grandi pianisti ed i grandi violinisti; oltre a ciò è comune il difetto di un accompagnamento orchestrale strumentato in modo non rispondente alle esigenze della *tessitura* centrale del violoncello. Tutto ciò spiega, ad esuberanza, il perché degli scarsi allori che raccoglie generalmente il violoncellista concertista e della scarsa frequenza di violoncellisti nei programmi dei grandi concerti, sia in Italia come altrove.

Per ovviare a tali inconvenienti e per far sì che il violoncello possa raggiungere i successi artistici a cui è destinato, per le grandi

risorse di cui dispone, occorre, come primo passo, anzitutto, riformare il suo programma didattico. Ritengo che lo studio di uno strumento ad arco ha un primo svolgimento di carattere essenzialmente tecnico e meccanico, e che se in altre materie, fondate sopra una maggiore o minore applicazione intellettuale, si può procedere con criteri alquanto dissimili, nel caso nostro invece, non può esserci che un solo sistema che deve coordinare con rigorosa, conseguente logica e con razionale progressività quel tanto di materiale tecnico del quale tutti dovranno essere in possesso. Il criterio da alcuni esposto che ogni insegnante usi un metodo personale sembra non sia suffragato da risultati pratici. Infatti i vari docenti si son serviti e si servono — è vero — di vari testi, ma ciò non esclude che i criteri generali e fondamentali di tali testi fossero o sieno su per giù sempre gli stessi.

Premesso quanto sopra, non può non risultare evidente la grande utilità di un metodo il quale contenga quanto è indispensabile a tutti. Per coloro che aspirano a diventar concertisti è necessario, indubbiamente, un maggior svolgimento tecnico. Il metodo invece dovrà dare all'allievo una preparazione sufficiente per essere un buon esecutore d'orchestra, per potersi dedicare al quartetto, ecc. Tutto ciò si dovrà ottenere nel più breve tempo possibile avendo come base programmatica il maggior rendimento col minimo sforzo.

L'esposizione dovrà esser tale da consentire che anche gli alunni di attitudini medie possano dare buoni risultati. Anzi, principalmente per essi, deve esser composto il metodo. I giovani di attitudini eccellenti hanno sempre ottenuto, più o meno rapidamente, buoni risultati. Un buon sistema di studio non potrà che far risparmiare loro tempo e fatica e farli giungere meglio preparati alla meta.

Stabiliti questi saldi principii, credo necessario soffermarmi sui criteri didattici che devono servire di base, e che non possono non differire sensibilmente da quelli in voga fino ad ora (1).

E' anzitutto grave errore il considerare prolioso un minuzioso e coscienzioso studio della parte elementare. Per far presto bisogna andare adagio. Questo aforisma calza al caso nostro. Una solida preparazione affretta infatti sensibilmente ogni progresso avvenire ed il grave difetto di molti metodi antichi e recenti

(1) Vedasi « La tecnica razionale e progressiva del violoncellista » di L. Forino. - Ediz. Ricordi.

sta precisamente nella deficienza degli studi elementari, deficienza che crea molteplici imbarazzi quando si dovranno affrontare maggiori difficoltà.

L'intrattenere troppo l'allievo principiante con piccoli studi di genere, direi, semi-cantabile, nei quali l'arco ha un'applicazione uniforme e senza interesse progressivo e lo sviluppo della mano sinistra rimane quasi stazionario, è evidentemente di scarsissima utilità. Il criterio esposto di raggiungere la meta nel più breve tempo implica la imprescindibile necessità che ogni battuta, per così dire, venga scritta con uno scopo strettamente utilitario e là, dove è possibile, con due, tre scopi convergenti.

Oltre ad una rigorosa progressività nell'ascendere alle nuove difficoltà, è indispensabile che ogni nuovo passo in avanti venga esaurientemente preparato in precedenza, anche perché l'allievo si renda esatto conto della causa di ogni effetto. In obbedienza a questo concetto, è opportuno iniziare l'allievo preparando la mano sinistra con tutti gli intervalli in prima posizione da eseguirsi pizzicando la corda, prima di cominciare lo studio dell'arco.

Inoltre molti vecchi studi ci si presentano in modo così ibrido, per quanto riguarda il grado di difficoltà, che il loro rendimento non risulta soddisfacente; troviamo in essi dei brani di una difficoltà adatta ad un allievo di secondo anno mentre poi ne riscontriamo altri superabili da un allievo assai più avanzato. E' evidente che in tal modo o l'una o l'altra parte deve risultare inutile per lo studioso, con evidente perdita di tempo. Al contrario molta utilità possono rendere, oltre gli esercizi con ritmi i più disparati, gli studi di difficoltà omogenea e fra questi quelli a mano ferma e a ritmo uniforme per le molteplici varianti di arco, di ritmo e di colorito che vi si possono applicare sfruttandone al massimo il loro valore didattico.

E' bene non annoiare l'allievo, come avviene in alcune recenti opere didattiche per violino e per pianoforte, ma, per le esigenze già esposte, non è possibile trarre un grande rendimento seguendo i vecchi metodi che, se apparentemente erano più dilettevoli, interessavano però molto meno l'allievo e facevano perdere un tempo prezioso.

Da un altro nuovo criterio d'insegnamento non si può prescindere: il vecchio meccanismo creato dai violoncellisti per il violoncello e sovente sul violoncello, subordinato perciò, nel criterio generale, alle risorse ed alle defi-

cienze proprie allo strumento, non risponde più alle esigenze della esecuzione della moderna musica, la quale richiede un genere di meccanismo più libero ed indipendente. I compositori scrivono tutto quanto l'estensione dell'istrumento può comportare, senza altre preoccupazioni. Da ciò la opportunità d'includere brani tratti dalle migliori opere didattiche per violino e per pianoforte, brani i quali, oltre che rispondere agli scopi sopra esposti, permettono all'allievo una più vasta conoscenza dei vari stili.

L'impiego del quarto dito, nella quinta, sesta e settima posizione e nelle posizioni di pollice, ha dato, nella mia pratica, ottimi risultati. Il mignolo è indubbiamente il dito più debole, oltre che più corto, e per tali ragioni venne quasi sempre escluso in dette posizioni. Ma lo ho potuto convincermi che, con l'esercizio, tale dito acquista una robustezza ragguardevole, che l'uso ne diventa assai facile e comodo e che può prestare buon servizio, evitando inutili cambiamenti di posizioni e frequenti spostamenti di dita.

A proposito dello studio del pollice-capotasto, un'altra modificazione si rende necessaria. Credo opportuno, anzitutto, non incominciare prima che l'allievo abbia acquistato una sufficiente sicurezza nelle sette posizioni sul manico, ed una relativa padronanza del maneggio dell'arco. Non vedo però la ragione per la quale si debba iniziare nei registri acuti oltre la settima posizione, dal momento che il pollice viene spesso impiegato in posizioni sul manico. Ho potuto invece praticamente sperimentare che, iniziandone lo studio dalle posizioni basse ed ordinandole come le sette posizioni sul manico, l'allievo, invece di considerare le posizioni di capotasto come una prosecuzione di quelle sul manico nei registri acuti, entra nel giusto concetto di una nuova digitazione da usarsi indifferentemente in tutta l'estensione della tastiera.

Non vorrei, con questa dissertazione, aver l'aria di assumere atteggiamenti cattedratici: porto semplicemente tutto il contributo della mia non breve esperienza di musicista, di violoncellista e d'insegnante ad un'arte verso la quale sin da fanciullo mi sento legato dal più fervido entusiasmo. Se non sempre mi trovo d'accordo con me stesso quando di queste cose scrissi (2), si pensi che dic'asette anni sono trascorsi e non inutilmente.

LUIGI FORINO

Prof. di Violoncello nel R. Liceo di S. Cecilia in Roma.

(2) L. Forino: Il violoncello, il violoncellista ed i violoncellisti. (Hoepfl, 1905).

L'ESALTAZIONE DI BEETHOVEN nella filosofia dell'Entusiasmo

« Quel sordo curvo nell'ombra
scriveva l'infinito... »

V. Hugo.

Se si volge solamente uno sguardo su tutto quello che si è detto e che si dice per esaltare l'opera immortale del più grande genio della musica, Lodovico Beethoven, si ha un chiaro concetto di ciò che è l'entusiasmo; la disposizione delle anime grandi a vibrare per il bello, nella fervorosa passione della propria idea.

L'autore della *Tetralogia*, il Maestro di Bayreuth, paragonava il sommo di Bonn a Tiresia, il meraviglioso e leggendario cieco veggente, isolato dal mondo per la sua cecità, ma vivente in esso e al di sopra di esso, con una nuova vita più intensa della luce, e per vie più profonde ed ampie, a lui dischiuse dalla sua stessa cecità.

Il Paulmier, scrivendo su Beethoven e Wagner, dice: « se franasse il mondo umano, Wagner ne resterebbe senza dubbio travolto, ma Beethoven ne rimarrebbe fuori attraverso la natura ». Il Paulmier, quindi, definisce addirittura eterna e trascendente quella musica, che, per opera del *Creso della melodia e dell'armonia*, ha toccato il suo più alto vertice. E ancora si potrebbe enumerare una serie lunghissima di osannanti definizioni sulla titanica opera beethoveniana. Ma è più utile che io m'accinga a esporre il tema proposto.

Oggi più che mai gli osanna e le lodi rivolte al creatore della *V Sinfonia* hanno maggior risalto, e ottengono una più solenne affermazione attraverso la *filosofia dell'Entusiasmo*: risalto e affermazione che io ricavai, come molti altri, dallo studio degli scritti critico-letterari sulle opere di Lui e nella esperienza che mi sono fatta, e che vieppiù mi farò, dalle audizioni dell: superbe Sinfonie, dei meravigliosi Quartetti e delle incomparabili Sonate; tutte le vibrazioni del mio spirito, ottenute dalla meditazione delle opere citate, si sono tradotte in suoni reali, e inoltre una lezione, che tempo addietro mi imparò il filosofo dell'Entusiasmo — Diego Ruiz — contribuì a darmi grande conforto per le mie idee di studioso della musica. Il tema di detta lezione è il seguente: *La musica come spiegazione del mondo*.

Posta sul tappeto l'importante questione, trattandola nel campo della realtà, pur nelle sue manifestazioni spirituali, dobbiamo prima di tutto considerare che due sono i problemi che

tormentano il pensiero, il quale vuol stabilire, realisticamente, la certezza del nostro conoscere; essi sono: lo spazio e il tempo.

Per lo spazio le esperienze definitive, che andiamo formando, stabiliscono effettivamente qualche cosa, ma vengono quasi ad essere coinvolte nel secondo problema: il tempo, che, come un nostro nemico, cerca di toglierci il possesso perenne delle esperienze stesse.

E spiego tale verità.

Portiamoci a rammentare la gloriosa antica età ellenica; attraverso lo studio dei classici Platone, Omero, Aristotele, Socrate, ed altri grandi, glorie pure di quella civilissima terra, che li conta suoi figli; attraverso quegli studi perfetti che tanto fanno affaticare la nostra mente per ben comprenderli, non siamo giunti ad altro che a concretare a stento teorie atte a dibattere solo (non risolvere) i due grandi problemi: lo spazio e il tempo!

Sappiamo che la Grecia ha dato i più grandi geni; l'Italia coi suoi grandi ha magnificati e scienze ed arti; ma fra questi geni, fra questi grandi, non vi fu un Beethoven!

Vediamo che oltre duemila anni sono passati, senza che la storia abbia accolto un Beethoven; perchè è mancata una esperienza assoluta, una esperienza pura, è mancata una forza, una possanza addirittura invincibile, una possanza che venisse a distruggere o a dissolvere il tempo! E questa *esperienza pura*, questa forza, che ha elevato lo spirito umano, a superbe altezze, è stata la MUSICA!

La più nobile musica, la più luminosa finestra sul mondo è: « di quel sordo che curvo sull'ombra sentiva l'infinito »; è quella musica che è stata creata nel XIX secolo, quella di Beethoven. Il Maestro di Bonn, quindi, vive e vivrà sempre sovrano della musica!

Il Grieco dice che la vita di Beethoven, dal particolare della sordità, dalla tenacia e varietà insieme degli amori, all'orgoglio magnifico, alla infelicità diversa da tutte le infelicità, è un complesso di caratteristiche, di dettagli, di cui la singolarità profonda, permette e provoca lo stupore e l'esaltazione.

Sino ad ora abbiamo visto quindi in Beethoven il genio sommo, il musicista titanico. Dovremo ora distanziarci un po' dall'argomento per mettere in relazione ed evidenza con Lodovico Beethoven le importanti definizioni che il filosofo dell'Entusiasmo dà alla musica.

Nella musica Diego Ruiz vede in atto l'ultima e più intima lotta fra l'anima e il mondo delle parvenze; perchè è verità che, dalla lezione infinita degli astri, alle pareti della stan-

za in cui si medita, è tutto un fraporsi di spazi, come voluti schermi al nemico, con cui è impegnato l'eterno combattimento: il tempo. Prima, parlando di quei geni che hanno tanto dato al mondo, particolarmente con le arti figurative e plastiche, abbiamo visto in fondo che hanno cercato di far fuggire l'avversario, che è il tempo.

Ora diciamo: Che cosa è la musica in raffronto del tempo?

La musica non è altro che la battaglia portata nel campo del nemico; è la nobile, la cavalleresca, l'aperta sfida ad un mostro più pauroso dell'Idra di Lerma.

La musica sopprime tutta la serie delle presenze, dissolve il mondo, l'annienta, è una « cosmolisi », ma rompe e spezza anche il tempo: essa sola è una « cronolisi ».

La musica è negazione, la più profonda: è l'ultima esperienza pensabile: è addirittura dominio!

Essa poi produce in noi tale e sì profondo rinnovamento spirituale, da esser considerata come grandioso coefficiente per dare la pace vera e lenire tutti gli affanni.

Divino momento è quello della creazione musicale! E' musicista colui che si eleva alla penetrazione del genio.

Il torrente della musica è invulnerabile; il viaggio dell'esperienza arriva quindi alle note musicali!

Il tempo, l'estremo negatore, ha per garanzia le note musicali. Ecco quindi, a questo punto, le due grandi considerazioni che si possono prospettare: prima, è la nota musicale; seconda (come si è constatato) l'esperienza, cioè la constatazione, lo studio logico e, se vogliamo, una esplicitazione del nostro pensiero con una capacità dialettica, sul fenomeno spirituale: MUSICA.

Dalle rivelazioni importanti, testè conosciute, non ci resta che constatare, e ammettere logica, la tesi de *La musica come spiegazione del mondo*, dato anche che i fatti spirituali e storici enumerati, devono condensare essenzialmente in quella questione (che possiamo chiamare questione musicale), anzi in quei problemi che danno ragione allo svolgimento del nostro studio, e che vieppiù discutiamo con tanta obiettività: il tempo e lo spazio (1).

Pur sintetizzando, è ora mestieri spiegare il secondo carattere della musica: il suono.

Non si tratta del suono per se stesso, in quanto che la musica dei suoni non è altro che il *vestito musicale*; lo scheletro, l'ossatura

che sostiene il vestito, è qualche cosa di più del suono: è la nota musicale atto impositivo nel quale risulta una difesa contro il tempo, nota musicale che è il ritmo, cioè la rottura del tempo! Il ritmo è sempre quello che sussiste; p. es.: quando noi parliamo di ritmo, intendiamo parlare di tre cose, e cioè: melodia, armonia, ritmo (rammentate il treno in corsa: esso produce un ritmo; è un ritmo, che, per istinto, e per nostra intuizione percettiva e sensitiva, accusiamo mancante di armonia e melodia; anzi, meglio, siamo trascinati in quel momento dal nostro spirito ad indurci a costruire intorno a quel ritmo, addirittura della musica).

Anche i Greci, nelle loro osservazioni profonde sulla musica, e dopo studi particolari sulla ritmica, (che conoscevano le mille volte meglio di noi moderni) consideravano come essenziale il *rythmos*: « principio attivo della musica »!

Siamo ora ben convinti che quello che sussisterà sempre è il ritmo. Concludo il presente paragrafo con un altro esempio: quando si parla della Cavalcata delle Walkirie, si ha una sensazione onomatopeica; anzi Wagner ha concepita quella possente pagina intendendo di far sentire il galoppo dei cavalli; ma oltre al galoppo c'è anche il canto del gallo, l'ondeggiare della marina o altra cosa. Quello che c'è davvero, (che non ha nulla a che vedere con ciò che noi o gli altri chiamiamo musica descrittiva) è il ritmo, e cioè, ripeto, la rottura del tempo, la vittoria su di lui, la soluzione della vita e della morte, dell'esistenza nostra e di tutte le cose.

Sino a questo punto, si è esaurita la questione; però devo nuovamente parlare su Beethoven, anche per integrare il tema prefissomi.

Anzitutto devo aggiungere che l'unità *Entusiasmo*, è possibile con l'esperienza pura; (essa ha creato e crea la musica). La volontà musicale col ritmo (che abbiamo definito necessità assoluta, essenza immanicabile della musica) ha creato le opere di Beethoven.

Concludendo, domandiamoci: perchè Beethoven è degno di esaltazione?

Perchè è genio assoluto nella musica sinfonica, che, come giustamente dice il Grieco, « è dell'arte dei suoni l'espressione più indipendente e più pura, è l'unica che raccolga in sé l'assoluta indeterminatezza, che è lo sfondo infinito di quest'arte. Beethoven ha tracciato nel mondo un'orma suprema e forse ineguagliabile. A Beethoven nessuno fu pari,

né forse lo sarà mai, nell'esprimere, nel formare per mezzo dell'indistinta, e perciò più completa, forma della musica, la passione umana, in confronto dell'infinito e di se stessa. Altri geni sono sorti dopo Lodovico Beethoven: Riccardo Wagner ha creato tutto un mondo con la potenza del suo genio; ma è un mondo per quanto supremo, tuttavia isolato dall'immensità. Il suo geniale volere ha saputo esigere nuove e non comuni forme, ma tutta la sua arte risente di questa sua titanica esclusione dal resto del mondo. La sua è una commozione che non esclude la padronanza, la volontà. E', per esprimersi in una frase, una grande commozione cerebrale ».

Si nota ancora che Beethoven è l'opposto. La natura ricanta sé medesima attraverso di lui: Egli è l'ultimo genio incosciente e naturale, per la sua profonda naturalezza e ingenuità insieme.

E' l'imperatore orchestrale, una delle più grandi esistenze, martire del suo stesso genio, che dobbiamo evocare, come addirittura una *sfiga*! Egli è colui che dicendo: « voglio sfidare il mio destino » ripose in questo suo tragicissimo grido, tutta la trascendente gamma del suo dolore creatore, per estrinsecare nella sua opera tutto il misterioso battito del cuore di questa umanità, ed anche della umanità avvenire, quando, senza menomamente ingannarci, si vorrà ancora ripetere francamente quella frase che caratterizza la psiche o meglio il *pathos* della musica di Beethoven, frase che così suona: «Musica per ragazzi in un mondo in ciclopica rovina!»

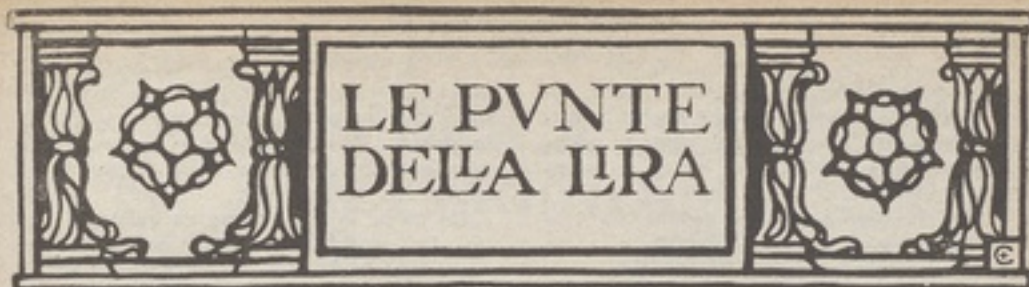
Ora, nel finire il nostro scritto, dopo aver compreso che la musica di Beethoven sarà l'aria che si rifà attorno a un mondo in ciclopica rovina, dovremo constatare che l'opera beethoveniana è, e rimarrà, cronologica e cosmopolitica!

Quae audit gens Beethoven gestit dicere laudes.

REMIGIO FORCOLIN.

(1) Devo avvertire che essenzialmente sintetica è stata l'esposizione dei pensieri costituenti la tesi de *La musica come spiegazione del mondo*. E' stata pure sintetica la lezione che il filosofo dell'Entusiasmo ebbe ad impartirmi. Egli elaborò tale argomento per ventisei anni in un suo lavoro inedito, dal titolo: *La Musica esperienza pura dell'Entusiasmo e come spiegazione del mondo*.

Sringana apparisce quindi la mia esposizione, che, nella semplicità dei pensieri, si prefigge di esporre quei concetti della dottrina dell'Entusiasmo che più particolarmente (premessi il fatto dell'Esperienza Musicale) affermano e dimostrano che Beethoven si aderge per sempre come adamantina colonna, perchè Egli ci ha dato la V. Sinfonia Do Minore, che spiccatamente nel primo tempo, è il vero *experimentum crucis*; è l'esclamazione della pura eroicità di Beethoven.



Vecchio suonatore

In campagna. Solo. Guardo il vecchio campanile del paese, che sta presso la chiesetta mezza diroccata, come un suonatore straccione sta impalato vicino alla sua vecchia, sull'angolo della strada. Mi fa compassione, quel povero vecchio. Non suona più, i passanti non lo guardano più, le canzoni d'una volta non piacciono più, ed egli sta lì, umiliato e melanconico, con le quattro campane nerastre che gli penzolano dalle braccia di legno, come vecchi pipistrelli. Ma quanti ritornelli doveva aver suonato un giorno! Le nuvole che passavano solenni, sotto il cielo troppo vasto e sopra lui, troppo piccolo, dovevano brontolare dispettose contro quell'irrequieto straccioncello che le prendeva a sassate sonore, a risate argentine e a molteggi senza fine. "Oè, comari — doveva cantare, egli, ogni mattina — son qui! Oche del cielo, son qui!... Son io che rido così: io, io, il monello del buon dio, il giallare del cuor mio, e voi passate senza acciarmi e senza salutarmi!..."

E su, risate — allora — e su, ciottoli sonori, e su, allegrezza di motti e di villanie festose finchè le nuvole non si allontanavano, brontolando, pomposamente.

Povero vecchio suonatore! Valeva proprio la pena di buttar via, così, la squillante giovinezza? La folla senza volto e senza nome non capisce il trillo mattutino d'un piccolo cuore, non si ferma al pianto argentino d'una canzone che muore. E così, tutto è finito. Là in fondo, sulla piazzetta nuova, c'è un altro campanile ed un'altra chiesa giovane che si pavoneggiano nei loro ori e nelle loro pitture, come in belli abiti di nozze. Sono sposini da poco tempo e ridono e cantano e la gente del paese si raccoglie tutta là, intorno ad essi, senza pensar più ai due vecchi che muoiono all'angolo della via, dopo aver cantato tanto.

Io guardo — solo — quei due buoni vecchi. E penso una cosa dolce. Forse cantano

sottovoce, piano, piano, per se stessi. Le canzoni che prima scoppiavano dalle bocche allegre delle campane, cadendo in leggeri cerchi d'oro, sulle terre lontane, ora tremano, nota per nota, goccia per goccia dentro le pietre rosicchiate. Aguzzando l'orecchio m'illudo quasi di sentirne il crepitio vago che scende e risale, come una lucertola, per perdersi, sottovoce, sul gran nulla azzurro. Cantano per sé, i due suonatori dimenticati. Hanno guardato sempre in alto, hanno gittato dei bei ritornelli sempre in alto, e se cadranno, cadranno guardando sempre più in alto.

Ma, per attendere il silenzio profondo, ... ecco... insegnano che bisogna cantare, piano, da soli e per sé.

Concertato burlesco

Ora guardo verso la montagna. Un nuvolone nero, scende in fretta da lassù, come un grosso prete chiamato al letto d'un moribondo. Il cielo s'illividisce sgomento, come una nota lunga tenuta dai violini sopra un tema buio e saltellante di contrabbassi che si allarga e domina sempre più come quella nuvola. Il concertato è alle prime battute.

"Oremus, pro anima sua, domine" brontola la nuvola nera scendendo a gran passi dalla montagna seguita da un corteo disordinato di nuvole pinzochere. "Domine-e-e..." stride sottile il cielo, tenendo la nota argentea dei suoi violini, quasi lividi... "Pro anima sua" borbotta a tratti il vento che si risveglia ora fra gli alberi come un gruppo di violoncelli lamentosi...

Una battuta di silenzio; e fra il grosso tema del prete nero, che scende più lentamente e più minaccioso e il romorio ancora confuso degli alberi, tremola allora il ronzio delle innumerevoli ali degli insetti che sentono la tempesta, e fremono come strumentini, confusamente.

Folata piena ed improvvisa. Il concertato sbalza violento e sonoro. E' la nuvola nera che romba il suo tema cupo; poi è il cielo,

senza chiarore, che gitta un grido di luce, come un guizzo; quindi sono gli alberi che ondeggiavano sotto l'archetto del vento e piangono dolcemente sulla morte vicina del moribondo ignoto.

" Oremus, pro anima sua, domine!... "

" Domine-e-e... "

" Pro anima sua... "

L'ampia onda melodica domina il cielo e la terra, passa buia nel vento, si perde lontana, e nel silenzio improvviso che ne precede il ritorno, i flauti dell'orchestra poderosa gorgheggiano sottovoce, con tremolii di rondini che si rifugiano, " chi è qui?... chi è qui?... Ci, ci... "

Ma ora il prete è vicino, vicino; le cassette del borgo spiccano livide, nell'oscurità verdo-

gnola, come una platea affollata di volti pallidi; un navolone si abbassa ancora e invade le strade e cammina soffiando in cerca della piccola porta, dietro cui sta la morte ad attendere...

Un lampo vivido... come un guizzo di violini. Un colpo di tuono, come un picchio formidabile sopra la porta... Uno scroscio di gocciolate, come un pianto di arpe...

" Oremus, pro anima sua, domine... "

" Domine-e-e... "

" Pro anima sua... "

Furibondo, percosso dai tam-tam dei lampi e dagli scrosci dei legni, il concertato della tempesta si scatena impetuosamente.

PUCK

PARTITURE D'ORCHESTRA IN FORMATO TASCABILE

Lo sviluppo ormai raggiunto dalla musica sinfonica in tutti i paesi del mondo e a mano a mano anche nel nostro — sin qui considerato unicamente come la culla della musica da teatro — e la necessità di corrispondervi da parte degli editori con quei mezzi migliori di cui la tecnica d'oggi dispone, non poteva trovare indifferente la nostra Casa.

Per partecipare adunque in modo degno e pratico, a un tempo, a questo movimento culturale, essa è venuta nella determinazione di istituire una collezione di PARTITURE D'ORCHESTRA nel formato tascabile (Cm. 13 x 18), finamente incise, legate in brochure comprendente le più significative opere sinfoniche della moderna arte italiana.

Tale collezione avrà, così, un duplice scopo: di studio e di propaganda, e a seguirlo goveranno sia lo speciale formato di essa, sia la modicità del prezzo di vendita.

La prima serie, già pronta, contiene le opere seguenti:

CASELLA (A.) Le Couvent sur l'eau. (Il Convento Venerando). Comédie chorégraphique sur un argument de J. L. Vaudoyer. Fragments symphoniques . . . (118810) L. 20	MONTEVERDI (C.) Sonata sopra « Sancta Maria » per Canto ed Orchestra. Versione ritmica e strumentale di B. Molinari (118670) L. 10
DE SABATA (V.) Juventus. Poema sinfonico (118672) » 20	RESPIGHI (O.) Antiche Danze ed Arie per Liuto (Sec. XVI). Trascrizione libera per Orchestra: I. MOLINARO (SOMMO). Balletto d'opera « Il Conte Orlando ». - II. (GALILEI VINCENZO). Gagliarda. - III. IGNOTO. Villanella. - IV. IGNOTO. Passo mezzo e Mascherade (118814) » 20
GUERRINI (G.) Visioni dell'antico Egitto. Due quadri sinfonici (dall'« Aphrodite » di Pierre Louys): 1. Sul moto d'Alessandria. - 2. Il baccanale in casa di Bacchis (118674) » 30	Fontane di Roma. Poema sinfonico: (La fontana di Valle Giulia all'alba. - La fontana del Tritone al mattino. - La fontana di Trevi al meriggio. - La fontana di Villa Medici al tramonto) . . . (118815) » 20
MANCINELLI (L.) Scene Veneziane. Suite, N. 3. Fuga degli amanti a Chioggia (118675) » 14	SANTOLIVUDDO (F.) Acquarelli. Suite sinfonica: (La mattina nel bosco. - Neveca... - Vespro. - Festa notturna) . . . (118711) » 20
MARIOTTI (M.) A Ferrara. Poema Sinfonico (118705) » 20	ZANDONAI (R.) Serenata medioevale per Violoncello solista, due Corni, Arpa ed Archi (118816) » 6
MARTUCCI (G.) Notturmo. In Sol bemolle. Op. 70, N. 1. (118812) » 6 Novelletta. Op. 82 (118813) » 10	

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO



Il secondo Referendum di "Musica d'Oggi,"

Dopo l'esito brillante del « referendum » bandito l'anno scorso dalla nostra Rivista (vedi numero d'agosto-settembre 1921), non dubitavamo che un nuovo invito ai nostri cortesi lettori dovesse avere un'accoglienza meno lusinghiera, dato anche il carattere del nuovo tema, che, essendo prettamente nazionale, interessava un maggior numero di persone. E le nostre previsioni si realizzarono intere, anzi andarono ben oltre la legittima attesa. Le risposte ricevute ammontarono, complessivamente per i due temi, a ben 234 (diciamo: duecentotrentaquattro). Il lavoro di riordinamento e di spoglio fu quindi, come ben si può pensare, tutt'altro che facile e breve. Siccome la tirannia dello spazio non ci permette di riprodurre tutti i giudizi, e nemmeno per intero quelli scelti, dobbiamo adattarci a un pesante e minuzioso lavoro di selezione, accordando la preferenza alle risposte più caratteristiche e concise. Coloro che non vedranno pubblicate le loro, certamente non ci serberanno rancore, poiché constateranno facilmente come esse non sieno state escluse, ma si trovino già in risposte d'altri, preferite per la pubblicazione solo perchè compilate in forma più adatta alla rubrica speciale e all'indole del periodico.

Non tutti risposero ai due quesiti: molti si limitarono a uno solo, ed anche tali risposte furono tenute nella stessa considerazione delle altre. Nè mancarono alcune altre assai curiose e anche quelle... non troppo cortesi. Di esse teniamo nota a parte, non intendendo defraudarne i lettori. Nel riferire i vari giudizi, come è nostro sistema, ci asteneremo da qualsiasi commento riguardante l'intima essenza del « referendum »; ci limiteremo solo a qualche osservazione.

Siamo ben lungi del pensare di essere riusciti a stabilire quale sia l'opera migliore di Giuseppe Verdi e di Giacomo Puccini: un simile compito è proprio della Storia, ma anche

la Storia istessa non sempre riesce a fissare con sicurezza quale sia il capolavoro d'un dato maestro. Nostra idea era quella di conoscere verso quali spartiti convergeva il maggior numero di preferenze; cosa ben più modesta, ma egualmente interessante.

I.

Qual'è l'opera di Verdi che vi piace di più e perchè?

NABUCCO (Adesioni N. 1).

Lo spirito giovanile del principe dei grandi maestri italiani della seconda metà del XIX secolo, all'inizio della sua trionfale corsa al soglio della gloria, si affermò in un'opera che disgraziatamente non fu apprezzata interamente. (Proprio? Consigliamo una lettura attenta della vita di Giuseppe Verdi, fermando bene l'attenzione soprattutto su quanto successe a Milano nel 1842 dopo la prima rappresentazione). Il « Nabucco » che si presenta regalmente con la sua sinfonia, che anche oggi è una delle più popolari, si mantiene all'altezza del nome e dell'epopea delle ebraiche genti. Nelle quattro parti, in mezzo alla grande drammaticità delle arie di « Nabucco » e alle ansie che nascono dai petti delle vergini ebraee, risalta viva la grande serenità dei cori innalzati dai Leviti al loro Dio, nel quale fidano con tutta l'anima. Anche la tristezza dell'obliata Abigail contribuisce a dare quel carattere complesso e vario all'opera che culmina nel coro « Va pensiero, sull'ali dorate », sacro agli Italiani che lo ricantano ogni qualvolta vedono velarsi l'orizzonte d'una navola che minaccia la schiavitù straniera.

MARIO SIGNORELLI (Viterbo).

RIGOLETTO (Adesioni N. 19).

Il « Rigoletto », perchè, nella passionalità più viva, è nella musica il dramma.

FRANCESCO DE RUBERTIS (Campobasso).

« Rigoletto » perchè è il suo capolavoro e tale lo ha definito tutto il mondo e tale lo giudicava lo stesso autore, il quale a coloro che gli rivolgevano i titoli più onorifici e lusinghieri, rispondeva: « chiamatemi: l'autore del « Rigoletto ».

MICHELE SIMEONI (Napoli).

L'opera di Verdi che mi piace di più è il « Rigoletto ». La melodia sgorga limpida come l'acqua d'un ruscello, scolpisce i personaggi; il quarto atto è musica descrittiva piena di passione.

ENEAS POLLINI (Carrara).

Il « Rigoletto », perchè Verdi in quest'opera ha saputo cantare con la più profonda ed umana espressione i diversi stati d'animo dei principali personaggi dell'opera. L'amore che si sacrifica di Gilda, l'affetto paterno e la vendetta di Rigoletto, la passione libertina del duca di Mantova e la brillante seduzione di Maddalena.

CLELIA BIANCHI (Ostia).

IL TROVATORE (Adesioni N. 9).

« Il Trovatore » per la sua genuina verdianità.

GIUSEPPE FRUGATTA (Milano).

Se l'opera migliore d'un autore è, come io penso, la sua più « personale », mi piace, fra tutte quelle di Verdi, il « Trovatore ». Il libretto è, quanto in nessun'altra, popolare di contenuto e di forma, ricco di episodi e di personaggi cari all'autore; la musica, fra i difetti più verdiani, ha moltissime pagine magnifiche ancor oggi vive, fresche e, soprattutto, di un assoluto carattere verdiano.

RENZO MASSARANI (Roma).

LA TRAVIATA (Adesioni N. 8)

« Rigoletto » e « Traviata » sono le opere che più mi piacciono di Verdi; ma preferisco la seconda, meno profonda, ma squisitamente femminile. Le chiare e fluenti melodie nel dire l'amore, i freschi ritmi ternari nel dire la gioia, i dolorosi accordi diminuiti, i cupi suoni degli ottoni nel dire la pena, l'agonia, la morte... i recitativi di Violetta, interprete sovrana, anima e vita dell'opera, riescono ancor oggi a commuovere e a far piangere anche gli occhi più truccati delle innumerevoli Violette del secolo.

LOLA M. GILARDONI (Milano).

Di Giuseppe Verdi prediligo la « Traviata » per il modo in cui vi si fanno cantare le voci, modo impareggiabilmente naturale e spontaneo

più che in ogni altra opera dello stesso autore; ed anche perchè in essa ogni frase è pervasa di sentimento e di passione che sono in ogni tempo le due entità necessarie e sufficienti per assicurare la vitalità a un'opera di arte. I cultori della odiernissima musica cerebrale sorrideranno; ma possono essi, cercatori affannosi di nuove forme d'espressione, dire d'aver creato mai una frase che possa commuoverci come pur sempre ci commuove per es. la frase: « Amami, Alfredo! »? Nella « Traviata » passione e sentimento sono copiosamente diffuse, perciò l'opera, a malgrado della sua forma sorpassata, si manterrà viva e florida più che mai.

STEFANO BAGLIOSI (Genova).

AIDA (Adesioni N. 43).

L'opera di Verdi che più mi piace è « Aida » perchè « in essa il genio creatore infuse un alito potente di epica maestà scendendo in canti fastosamente eloquenti il tripudio di un popolo osannante ed acclamante il vincitore ».

M. GIOSEFFI (Pescara).

L'opera di Verdi che mi piace di più è l'« Aida ». E' bensì vero che in « Otello » ed ancora più in « Falstaff » la forma musicale, il libretto e l'insieme dell'opera sono molto più elevati, però l'« Aida » rappresenta la manifestazione più grandiosa e migliore del nostro melodramma di cui il Cigno di Busseto fu certamente il più grande dei cultori.

CARLO ZANOTTA (Milano).

Pur apprezzando il « Falstaff » dalla superba forma, sia per il trattamento perfetto delle voci come dell'orchestra in genere, ma più specialmente degli archi, io credo che l'opera spontanea e nello stesso tempo vestita di una armonia che oggi non figura antiquata sia l'« Aida ». La condotta melodica della « Traviata » sosterrà tal gioiello per molto tempo ancora, ma l'accompagnamento ne è troppo rudimentale, mentre l'« Aida » vivrà sempre fresca per dei secoli.

ETTORE POZZA (Milano Veneto).

L'opera di Verdi, che mi piace di più è l'« Aida », e in ciò sono d'accordo col pubblico del mondo intero, che l'accoglie con rinnovato entusiasmo. Perchè? Perchè è la più alta e solenne affermazione del teatro lirico italiano; è la più varia e completa opera del grande Maestro, giunto così all'apogeo della sua gloria; è l'incanto d'ogni luogo della terra; è la tragedia umana d'ogni tempo portata al sublime con musica divina!

GIOVANNI RICCI (Conegliano).

L'opera di Verdi che più mi piace è « Aida », la quale ha anzitutto il pregio di costituire, nella produzione verdiana, il lavoro di mezzo, equilibrato e perfetto, tra le opere della prima maniera e le ultime due modernamente evolute. (Questa motivazione, a dir il vero, non ci sembra troppo convincente). La preferisco inoltre perchè la musica illustra bene il dramma, con uno stile nobilissimo ed originale e con suggestivo fascino orientale, che ne fanno l'opera di tutti i tempi e di tutti i popoli.

IGNAZIO CIOTTI (Palermo).

L'opera di Verdi che preferisco è l'« Aida » perchè, sebbene non sia tecnicamente la più perfetta (Non è esatto. Non bisogna confondere « perfezione tecnica » con « progresso tecnico ». Questo è strettamente connesso colle varie epoche, quella n'è affatto indipendente. Una sinfonia di Haydn è tecnicamente perfetta anche se confrontata coi poemi sinfonici di Riccardo Strauss; è soltanto « meno progredita » perchè di cent'anni più vecchia. La tecnica di Giuseppe Verdi fu sempre perfetta, anche nei primissimi lavori e fu sempre in rapporto, anzi in anticipo, coi vari momenti storici.), è quella che presenta la maggiore profusione melodica unita al più gran senso di teatralità di tutte le opere verdiane.

GIOVANNI VALENTINI (Vignola).

Dell'Immortale di Busseto, « Aida » è l'opera che mi piace di più, perchè in essa — uno dei rari capolavori — vedo sinteticamente avvalorata colla più alta espressione estetica tutta la pura potenza creatrice dell'italico genio melodrammatico.

Nell'opera « Aida », io studio ed ammiro essenzialmente quel pathos melodico, come apoteosi dell'arte di Giuseppe Verdi, che è ispirazione pura, germinata in solenne momento di creazione, dal suo spirito esclusivamente italiano.

Egli difatti ha eretto con quest'opera un monumento « aere perennius » all'ideale della Patria e all'ideale dell'amore puro, con inni e canti veramente sublimi.

Ho detto « inni e canti veramente sublimi » perchè esprimono uno stato d'animo tragico, che concorda meravigliosamente colla pura passione poetica. Tale passione è il « quid » della divina eterna razza italiana. Essa ha trovato in Giuseppe Verdi il suo più degno cantore; il cantore della sua passione antica e nuova, attraverso l'amore puro! Questo amore è la passione dell'anima italiana, che nei palpiti angosciosi e talvolta estatici di Aida, di Amneris, di Radamès, di Amonasro, trova interpretato spiri-

tualmente tutto quello stato psicologico-passionale, palpitante intima storia dell'italico popolo nostro.

REMIGIO FORCOLIN (Treviolo).

OTELLO (Adesioni N. 16).

Di Verdi, preferisco l'« Otello » perchè la fraseggiatura, il declamato, il ritmo, la melodia corrispondono al pensiero e al suono del verso; perchè la terribilità del gran dramma di Shakespeare è espressa con sincerità di sentimento; perchè Verdi si fece riformatore ed iniziò la rinascita del dramma musicale italiano, seguendo uno sprazzo vivissimo di luce; luce che ancora splende, alimentata dal gran fuoco del Genio.

SALVATORE GILFANO (Marsala).

E' l'« Otello », e per due ragioni, l'una artistica, l'altra filosofica.

La prima deriva dalla considerazione che essendo il Verdi, da artista coscienzioso, tenuto al fatto della riforma wagneriana, senza essere un pedissequo imitatore di tecnicismi o trovate wagneriane, innesta felicemente nella nuova opera i nuovi procedimenti, specie orchestrali, (non condividiamo quest'idea e ci permettiamo consigliare un esame e un confronto ben profondo tra le opere di Riccardo Wagner e quelle dell'ultima maniera verdiana) pure restando sempre italiano e sempre Lui per l'impeto del sentimento, la chiarezza della frase melodica (basta ricordare l'Addio di Otello, il duetto del primo atto) dimodochè l'opera non è più solo una miniera di bei motivi, ma è veramente il dramma musicale, perchè il commento musicale e il canto esprimono sobriamente, ma per questo appunto più efficacemente, con tratti scultorei i motus animi dei personaggi.

Per una ragione filosofica, perchè avendo pure tutte le opere precedenti elementi tragici, l'« Otello » è la tragedia più vera e migliore, inquantochè, anche sulle scene briose (Brindisi, Mandolinata) vi aleggia il fato tragico. Vi è un elemento trascendentale che manca o si fa meno sentire nelle opere precedenti, puramente umane. Questo elemento dell'al di là, della vita mortale che s'infutura, ben si sente nella frase del bacio, nel Credo di Jago e in tutto il IV atto.

EMILIO DONATELLI (Macerata).

Per quanto non sia cosa facile pronunciarsi in favore dell'uno anziché dell'altro spartito verdiano, per quell'alto senso di rispetto e di venerazione che ogni modesto seguace ed estimatore sente per il Grande, pure dovendone

indicare uno, son lieto soffermarmi al penultimo dei suoi capolavori: l'« Otello ».

La freschezza dell'ispirazione, la purezza dello stile, l'evidenza dell'espressione, la fusione della musica con la poesia formano più che un'opera artistica, un incanto di bellezza e di splendore artistico.

Se l'« Otello » non contiene i fulgori della Celeste Aida, ha invece una maggiore importanza nella storia della musica, per gli orizzonti che esso dischiude al dramma musicale e la potenza rappresentativa di Shakespeare, come se le due arti fossero state ispirate da una sola anima.

G. Verdi perseguendo i progressi e le finalità tecnico-estetiche dell'arte, s'immedesimò quanto era sufficiente per fondare il dramma nella musica, per sviluppare l'azione, il movimento, la rapidità e la naturalezza senza rinunciare alle peculiari caratteristiche delle italiane tradizioni, per le quali rimarrà, indubbiamente, segnacolo di gloria.

SCORRANO LUIGI (Partanna).

FALSTAFF (Adesioni N. 22).

L'opera di Verdi che più mi piace è il « Falstaff » perchè è la più perfetta e la più studiata opera dell'illustre autore; e perchè rispecchia in ogni battuta ciò che il Boito ha voluto scrivere nel libretto.

MARIO RINALDI (Roma).

Artista tardo e riflessivo, e questo dico contrapponendolo mentalmente a Wagner, (confessiamo di non saper afferrare con precisione quest'idea) Giuseppe Verdi ascese a gradi nella sua carriera artistica; e dal giovanile « Oberto », per tappe luminose, giunse con « Falstaff » alla sua creazione più potente.

Su ogni opera verdiana si vedono perfezionati e sviluppati elementi, tecnici ed estetici, già palesi nell'opera precedente e questa caratteristica, se proprio non spiega — e certe cose non si spiegano — aiuta a capire come questo artista sia riuscito a creare l'opera più perfetta e superiore del nostro teatro (i nostri Meistersinger) quando ormai era ottantenne.

Verdi, per quanto appassionato e lirico come pochi, era buono e sorridente, e il suo spirito era molto vicino all'umorismo bonario di Falstaff. Ancora una volta il genio italiano giunse al suo massimo splendore in una opera buffa: è dunque inesorabile il detto di Beethoven?

PIERO RIVA (Frosinone).

L'opera di Verdi che mi ha offerto sempre un godimento ininterrotto dal principio alla

fine è il « Falstaff », e già che si ha da rispondere al quesito, non quale si stimi la migliore opera di Verdi, ma quale sia quella che piace di più, rispondo senz'altro che per me quest'opera è il « Falstaff ». Ma sceglierei il « Falstaff » anche qualora si trattasse di dichiarare quale sia l'opera verdiana più perfetta, e sempre insisterei sul « Falstaff » anche se si dovesse proporre il modello di perfezione dell'opera italiana in genere. Verdi ha senza dubbio scritto spartiti più potenti, più densi di passione, di chiaroscuri, ma non più perfetti, nè di più schietto godimento. Sotto questo aspetto il « Falstaff » supera anche i « Maestri Cantori », mentre sorpassa il « Barbiere di Siviglia » nella perfezione formale.

(Non siamo d'accordo; a parte che i confronti sono sempre odiosi, in questo caso ci sembra non reggano. Tre caratteri di maestri, tre generi d'opera e di musica, tre epoche affatto diverse; come paragonare simili elementi, in assoluto contrasto tra di loro!).

V'ha in esso qualche cosa che mancava purtroppo da tempo alla musica nostra, che nel passato ne aveva avuto così grande dovizia, lo spirito. Mi tengo dunque al « Falstaff », pur rispettando le altre maggiori figure del teatro verdiano.

ARIO TRIBEL (Trieste).

Il « Falstaff ». Nessun'altra (a mio giudizio) delle opere verdiane ha nella fusione del verso, del ritmo e della melodia, una comprensione così sentita del soggetto, dell'ambiente, della comicità e della prolunga filo, oia della parola.

Parola che rimane chiarissima per la dizione anche attraverso i meandri del ricamo, della sonorità e della polifonia orchestrale, come una recitazione. Recitazione che ha gli accenti ed il colorito in se stessa, così che senza sforzo alcuno l'attore (anche se la sua cultura lo mette al di sotto di quanto egli dovrebbe interpretare od almeno lasciar capire) può avvicinarsi alla realtà di una vera commedia, commentata dai suoni.

ORESTE RIVA (Cremona).

(Non ci sembra del tutto esatto tale giudizio; del resto basta rivolgersi a tutti i maestri che dovettero insegnare il Falstaff ai vari cantanti. Altro che senza sforzo alcuno!).

L'autore di quest'ultima risposta ha creduto far seguire un poscritto che crediamo doveroso di riferire, pur considerandolo extra-referendum.

L'opera migliore, quella che chiude in sé la sintesi del lavoro, della fortuna, del gene-

rosissimo cuore del grande Maestro e della quale egli stesso dovette gloriarsi, è « La Casa di riposo dei musicisti » che ogni classe di persone privilegiate o no, intelligenti o no, vanno universalmente plaudendo.

Se tale risposta viene considerata sotto un punto di vista più largo che il nostro referendum non lo conceda, certamente non potrà trovare alcun dissenziente.

Tra i giudizi più o meno curiosi scegliamo i seguenti. Una gentile signorina preferisce l'« Aida » perchè la sua musica divina vien dal Paradiso e ci avvicina a Dio. Forse nemmeno lo stesso Verdi ha mai pensato che la sua musica possedesse una sì gran potenza suscitatrice d'estasi mistica. E' — ad ogni modo — una nuova rivelazione.

Un altro lettore preferisce pure l'« Aida » perchè in quest'opera Verdi comincia (!) a perfezionare la forma, conservando ancora (!) tesori d'ispirazione. Anzitutto consigliamo la lettura dei giornali del 1851, subito dopo l'apparizione del « Rigoletto » (cioè vent'anni prima di « Aida »). Ecco, ad esempio, uno spunto tratto dalla « Gazzetta di Venezia » del 12 marzo di quell'anno, proprio il giorno successivo alla prima esecuzione: « Un'opera come questa non si giudica in una sera. Ieri fummo come sopraffatti dalle novità: novità nella musica, nello stile, nella stessa forma dei pezzi e non ce ne femmo un intero concetto ». Ci pare che basti. Se poi Verdi nell'« Aida » conserva ancora tesori d'ispirazione (ma grazie della cortesia!), vuol dire chiaramente che dopo « Aida » questi tesori o non ci son più, o sono almeno diminuiti di parecchio. E qui... preferiamo non discutere.

C'è chi preferisce « Falstaff » perchè quest'opera racchiude genio melodico, genio scientifico (!) e filosofia profonda (!!); ed un altro scrive: « Falstaff » mi piace di più perchè è l'opera che si dà di meno. Ma allora che cosa dovremmo dire, ad esempio, dell'« Alzira »... che non si dà affatto? E troviamo ancora che piace « Falstaff » perchè oltre che la musica e l'azione si fondono in modo mirabile attraverso una tecnica dignitosa (sic!) racchiude in sé quelle bellezze che il cigno di Bussato aveva prodigato troppo largamente (sic!) nelle opere precedenti. Ecco dunque che il prodigare bellezze d'arte è diventato un male; l'aver della fantasia è un difetto. Certo questo signore deve trovarsi molto a son aise in certa musica moderna. Com'è inesauribile la fantasia umana!

Potremmo continuare, ma la mancanza di

spazio ce lo vieta. Dalle risposte riportate risulta dunque che l'opera verdiana con maggior numero di preferenze è l'« Aida ». Senza aggiungere una sola parola di commento, ci limitiamo a inviare un pensiero di condoglianza alla memoria del maestro Vincenzo Sassaroli che voleva rimusicare quest'opera, insoddisfatto per lui nell'edizione verdiana (e ne fece proposta alla Casa Ricordi, la quale... non accettò, tutta spaventata) e a quella di quel tal signor Prospero Bertani di Reggio Emilia, che chiese, e ottenne, da Giuseppe Verdi il rimborso delle spese sostenute per recarsi a sentire l'« Aida » a Parma, non essendone rimasto contento!

E passiamo senz'altro al secondo quesito:

Qual'è l'opera di Puccini che meglio apprezzate e per quali ragioni?

MANON LESCAUT (Adesioni N. 37).

L'opera di Puccini che meglio apprezzo è la « Manon ». E' brillante, di frase larghe, non trita; il terzo atto è drammatico con un finale potente e grandioso.

ENEA POLLINI (Carrara).

E' la « Manon » perchè le sue calde melodie dicono potentemente l'amore, la passione, la tenerezza e il dolore.

LETIZIA SANOF (Viterbo).

Delle opere di Puccini apprezzo più di tutte « Manon Lescaut », perchè è quella in cui il maestro versò con spontanea prodigalità il primo impeto della sua ispirazione, (consigliamo la lettura delle « Villi »; ancor oggi, a 38 anni di distanza, 9 prima di « Manon », quest'opera apparisce fresca e ispirata) senza preoccuparsi di apparire un innovatore e un dotto. In quest'opera le idee musicali zampillano fresche e impetuose dalla vergine fantasia dell'autore, talvolta in una forma anche grezza (?); ma in ciò appunto sta la loro bellezza (sic!).

IGNAZIO GIOTTI (Palermo).

La « Manon Lescaut », benchè non la ritengo la più riuscita, la preferisco alle altre perchè meglio rivela la personalità artistica del maestro lucchese. Vi sono pagine di delicato sentimentalismo e di intensa drammaticità che bastano da sole a rendere celebre un maestro. Il duetto dell'incontro fra Manon e De Grieux e i momenti drammatici nel secondo e nell'ultimo atto sono pieni d'espressione, mentre la scena d'introduzione, il minuetto, l'appello

delle deportate ecc. sono quadri suggestivi caratteristici.

LIONELLO PARENA (Roma).

Non esito nel proclamare la « Manon » l'opera più complessa e commovente, dove il celebrato maestro ha fatto gettito di tutti i tesori della sua grande ispirazione, creando della musica puramente italiana, scevra dalle infiltrazioni ideologiche del Debussy e dello Strauss, (ma chi li conosceva, in Italia, nel 1893?) così appariscenti nella « Fanciulla del West » (ch'è del 1910).

« Manon Lescaut » è la manifestazione fulgida di un uomo di genio, e il solo quarto atto costituisce un tour de force da fare inorgogliare qualsiasi grande compositore.

La vivacità del colorito strumentale accoppiata alla poliritmia varia, le forme languide e dolenti, le armonie fresche ed aristocratiche, provano la brama del Maestro di volere, col soffio della sua arte, vivificare il dramma italiano.

SCORRANO LUIGI (Pariana).

L'opera di Puccini che meglio apprezzo è la « Manon » poiché, tenuto conto essere questa fra i primi lavori del Maestro, oltre a rispondere perfettamente al concetto artistico cui il melodramma s'ispira, ne sgorgano: bellezza di contrappunti melodici, eleganza, precisione, perfino particolareggiata, nello strumentale.

COSTANTINO COSTANTINI (Viterbo).

L'arte di Puccini è gentilezza, non potenza; è però ad ogni modo passione. L'opera sua più da apprezzarsi dovrebbe essere dunque quella che unisca queste due doti nella forma più perfetta. Io ritengo che questa gemma pucciniana sia la « Manon Lescaut ». Dopo scritta quest'opera (1893) Puccini creò pagine migliori in altri suoi partiti, non però partiti interi spiranti una commozione più gentile, né pervasi da melodie più spontanee. Altre opere sue sono popolari. La « Manon » eccelle, a mio avviso, per qualità intrinseche più specificamente pucciniane. Faccio di cappello a Mimi e a Madame Butterfly, mi diverto assai al sobrio umorismo musicale di Gian di Scicchi, m'inchino però commosso al soave fiore prevostiano, che Puccini seppe avvolgere nel profumo d'una musica così gentile.

ARIO TRIBEL (Trieste).

LA BOHÈME (Adesioni N. 48).

La « Bohème » perchè con la sua semplice poesia va dritta al cuore.

CLELLIA BIANCHI (Orleri).

Fra le opere di Puccini mi piace di più la « Bohème », perchè è la più ricca di ispirate melodie.

ANTONIO SAUVE.

« Bohème », perchè la musica è più sentita e commuove meglio che le altre opere.

FRANCESCO DE RUBERTIS (Lacito).

L'opera di Puccini che apprezzo di più è la « Bohème » perchè essa, oltre che ad essere la più perfetta come forma e come dramma, è la più originale e la più sentita.

CARLO ZANOTTA (Milano).

L'opera che più apprezzo del Puccini è la « Bohème », opera ricca di musica totalmente originale, piena di sentimento, ricca di passione, esuberante di verità.

Le sue note riproducono uno dei lati più tristi e più pietosi, purtroppo non infrequenti, della vita degli artisti, per quanto ignorati dagli oziosi e dai gaudenti.

MICHELE SIMBONI (Napoli).

L'opera di Puccini che meglio apprezzo è la « Bohème », che, si può dire, è la base della musica di tutti gli spartiti scritti dopo. L'illustre maestro con la « Bohème » ha saputo schiudere una nuova luminosa via al teatro lirico. Chi prima di Lui, con nuovi accenti, aveva saputo esprimere così bene il fascino della pura intima gioia in contrasto coi dolori della fuggevole vita degli umili e degli spensierati? Murger ha trovato in Puccini il suo migliore interprete.

GIOVANNI RICCI (Conegliano).

La « Bohème », perchè è l'opera più realistica non solo di Puccini, ma di tutto il teatro contemporaneo. Le quattro grandi fonti del mistero umano brillano nelle quattro parti del melodramma: amore, spensieratezza, gelosia, morte.

MARIO SIGNORELLI (Viterbo).

La « Bohème » è tra le opere di Puccini quella che prediligo. Specialmente nel finale dell'ultimo atto vi è trattata (in modo più veristico e realistico) una situazione quanto mai patetica e suscitatrice di un pathos musicale intenso e d'una commozione sincera. Anche in essa la passione, che è il soffio vitale di un'opera d'arte, abbonda, epperò l'opera vivrà.

STEFANO BAGLIOSI (Genova).

Nella « Bohème » Puccini giunse alla poesia. Poesia tenue, leggera e piccola come i pic-

coli casi che illustra, ma sempre poesia, cioè vita vera vista da un'anima.

PIERO RIVA (Prossasco).

Puccini mi piace assai più quando gli è dato di esprimersi senza alcun preconconcetto, così come il cuore gli va dettando e, specialmente, in « Bohème » perchè essa è l'opera nella quale si esprime con più singolare efficacia.

In essa il maestro esprime la propria potenzialità artistica in maniera migliore di ogni altra sua opera; di modo ch'egli con questo capolavoro si è fatto conoscere al mondo intero, che non ha stentato a giudicare nello scrittore una delle vedette dei grandi compositori contemporanei. Ricontra in « Bohème » un equilibrio perfetto. Perfetta interpretazione dei caratteri da parte dello scrittore, musica eccezionalmente bella, tutta una poesia, tutta una varia fioritura primaverile, non mai guastata da infiltrazioni di acque mafiche, ma rigogliosa, sana e forte vegetazione. Tutta l'opera è un fiore sbocciato al caldo sole d'Italia ed è tutta una corona di facili e pur così nobili motivi. Nella « Bohème » il Puccini rivela un temperamento adattissimo alla commentazione dei drammi intimi, umani, e fortemente sentiti, ed in questi drammi ancor più efficace è la sua musica perchè sgorga dalla sua mente con una facilità tale, e così tersa, come sgorgerebbe uno zampillo di acqua dalla sorgente. Maestro insuperabile nell'orchestrazione, riesce a cavare dal più tenue, dal più umile, dal più leggero motivo, dal canto più sentito degli effetti sorprendenti. Ed in questa maniera esso ha acquistato le sue più grandi glorie, quando ha lasciato cantare il suo cuore sentimentale e volutamente italiano, quando ha lasciato che il suo cuore si mostrasse al pubblico ancora nella più profonda intimità e questo cuore, che ha così nobilmente sentito, ha scritto delle pagine davvero immortali, ha scritto a caratteri d'oro il nome del suo possessore nel libro indefinibile degli artisti italiani.

BANELLI VITTORIO (S. Bartolomeo).

TOSCA (Adesioni N. 14)

La « Tosca » perchè la più spontanea ed equilibrata.

GIUSEPPE FRUGATTA (Milano).

L'opera di Puccini che più apprezziamo è « Tosca » perchè in essa Puccini associa al canto una strumentazione che si avvicina al poema sinfonico descrittivo e pittorico, che scende nel profondo dell'anima.

DOCT. M. GIOSEFFI (Pavenza).

Del maestro Giacomo Puccini, « Tosca » è l'opera che meglio apprezzo.

Essa infatti, si distingue da ogni altra sua produzione. In genere le opere di questo, pur insigne maestro, discusse, esaminate e studiate dal punto di vista estetico, mi rivelano un nobile artefice del melodramma modernissimo, ma sistematicamente antiitaliano.

(Non protestiamo. All'epoca dell'« Aida » si diceva: Povero Verdi, anche lui s'è intedescato! Ciò succede quando si confonde la evoluzione di un artista con l'imitazione di qualche modello. Ed è poi, diremo, poco logico isolare « Tosca » e... dimenticare le opere che l'hanno preceduta).

« Tosca », quasi a gloria del Maestro, sta distinta dalle sue altre opere, perchè effervescente (sic) dalla tradizione italiana, quindi, giustamente, bene sentita dal popolo nostro. E comprendo che « Tosca », colle sue affascinanti, passionali melodie, esprime una sincerità musicale spontanea, che il maestro ispirato ha infuso al carattere dei protagonisti (Tosca, Cavaradossi). E nello stato d'anima di essi, ben felicemente ha saputo far palpitare quella forte passione spirituale, che è tutta propria dell'anima popolare degli italiani.

REMIGIO FORCOLIN (Trevino).

MADAME BUTTERFLY (Adesioni N. 12).

La « Butterfly » segna per me il culmine della perfezione; la vena melodica fluida cammina senza ostacoli e sempre nel colore ambientale. Allorchè si eseguisce un pezzo di tale opera, non si può far a meno di pensare al precedente o a quello che sussegue; anche la orchestrazione aiuterà a far splendere un tal lavoro di luce viva.

ETTORE POZZA (Mirano).

Puccini: il Raffaello dei coloriti. Il Giotto nel modellare. L'armonizzatore chiaro ed elegante per quanto modernissimo. Lo strumentatore insuperabile e conoscitore profondo di ogni singola classe d'istrumenti. Melodioso e affascinante, specialmente per il sesso gentile, e per questo in tutte le sue opere ha cercato l'eroina! Per me la « Butterfly » è quella che racchiude maggiormente tutte le qualità su accennate, ed è per ciò che mi piace più d'ogni altra.

Prof. BERNARDINO JAQUINTO (Suzzara).

Preferisco « Madame Butterfly » sembrandomi il prodotto più genuino, sincero ed espressivo del genio musicale di Puccini. In « Madame Butterfly » Giacomo Puccini dovendo musicare un intreccio denso di passione, die-

de una leggera tinta di melanconica sensualità orientale, approfondendo nello stesso tempo e generosamente le sue spiccate doti di musicista lirico. La musica è piena di colore, di freschezza, di vita e si adatta meravigliosamente all'azione drammatica aumentandone l'intensità degli effetti e provocando momenti di intima commozione.

BRUNO SCANFERLA (Roma).

LA FANCIULLA DEL WEST (Adesioni N. 3)

L'opera in cui più d'ogni altra si riflette mirabilmente non solo l'ingegno, ma tutta l'anima di Giacomo Puccini, sembrami « La Fanciulla del West ». Tre sentimenti: la passione, il rimpianto della Patria e dei cari oltre l'oceano, la redenzione incarnata nell'amore della donna, si contrastano nel dramma e trovano nella musica l'elemento unificatore. Puccini ha in quest'opera scrutato e analizzato i più intimi stati d'animo dei personaggi, onde la musica è stupendamente conforme alla realtà storica e psichica dell'ambiente. Con i cuori di Minnie e di Johnson straziati da una passione così infelice, palpita il cuore stesso del maestro, e il pianto dei cercatori d'oro, che vola alla Patria lontana, trasportato da un'onda armoniosa e nostalgica, è l'eco fedele di ciò che devono aver provato migliaia d'anime emigrate. Opera umana questa « Fanciulla del West »! E l'umanità è la dote che rende grandemente apprezzabile un'opera teatrale.

PIERO MEZZADRI (Milano).

GIANNI SCHICCHI (Adesioni N. 1)

L'opera di Puccini che più apprezzo è il « Gianni Schicchi », vero gioiello d'arte comica, perchè fra tutte la più spontanea, la più scorrevole, perchè, quella che ha nell'orchestra e sulla scena la maggiore unità e proporzione.

GIOVANNI VALENTINI (Vignola - Modena).

Anche per Puccini non mancarono le risposte curiose. Ci limitiamo a riportarne due:

L'opera pucciniana che più apprezzo è la « Manon Lescaut » per due ragioni principali: 1) Perchè in essa si sente musica veramente melodiosa e perciò italiana; 2) Perchè fonte di molte altre opere del bravo maestro lucchese.

Puccini avrà ragione se dirà come Ferravilla: E io non accetto! Ma fossero pur veri i motivi riportati — ciò ch'è ben lungi dall'essere — non sarebbero sufficienti per una preferenza. Un altro ci scrive:

Qual'è l'opera di Puccini che meglio apprezzo e per quali ragioni?

Tutte! perchè sono sempre la stessa opera!...

Ah, questo poi no! E' vero che il giudizio continua così:

Non è irriverenza al maestro, no! Come può essere, se equivale all'affermare: individualità di stile, continuità di ispirazione, peregrina ed originale accuratezza di armonizzazione, aristocrazia e novità di strumentazione?

Tutte belle parole, ma implicitamente vi si negano due cose sole: evoluzione di forma e di pensiero, cioè proprio gli elementi capitali d'ogni progresso.

La « Bohème », dunque, è l'opera pucciniana che ha raccolto il maggior numero di preferenze. E' un giudizio, però, che in seguito potrà anche mutare, perchè Giacomo Puccini, tuttora in piena vigoria di forze fisiche e intellettuali, non ha depresso ancora la penna, nè pensa a deporla tanto presto.

Abbiamo detto in principio come fra le risposte ricevute non sieno mancate quelle poco cortesi. Per un senso di carità d'arte e di Patria riteniamo cosa buona sorvolarvi senza nutrire rancore, tanta è la scarsità di cultura e piccolezza di mente che si rileva nel loro autori.

Chiudendo, quindi, questa nostra relazione, siamo lieti di constatare come il risultato ottimo sia stato per noi così inatteso e lusinghiero da lasciarci la soddisfazione più profonda e convincerci che gare simili non sono mai sterili, ma racchiudono sempre, in modo più o meno palese, un'efficace utilità alla volgarizzazione di notizie in favore della storia dell'arte. Per quanto ci sarà possibile vedremo di rinnovare con maggiore frequenza questi nostri « referendum », con argomenti d'attualità e anche con altri di maggiore elevatezza, riservandoli ai cultori delle manifestazioni musicali superiori.

A tutti coloro che vollero inviarmi i loro scritti, anche se non inclusi fra i pubblicati, porgiamo le grazie più vive, colla speranza di ritrovarli ancora amici volenterosi in altre eguali occasioni.

IL RELATORE.

Abbiamo ancora disponibile qualche annata arretrata di MUSICA D'OGGI che possiamo cedere alle seguenti condizioni:

Anno 1919	L. 5.-
.. 1920 10.-
.. 1921 10.-

(per l'estero prezzo in franchi)

LA PIOGGIA SOPRA I BAMBOU (1)

Francesco Vatielli

Andantino mosso

leggere e legate

lasciar vibrare

un po' trattenendo

p lasciar vibrare

(1) da FIGURINE CINESI.

Proprietà G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO (Copyright MCMXX, by G. RICORDI & Co.)
Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati
All rights of execution, reproduction and transcription are strictly reserved

117974

un po' ritenendo

liberamente allargando a tempo

lasciar vibrare

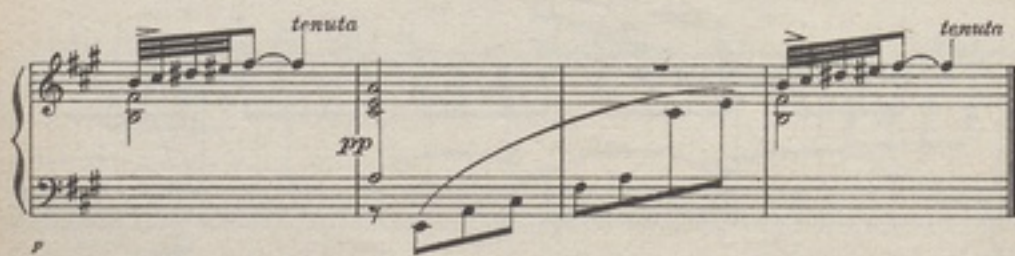
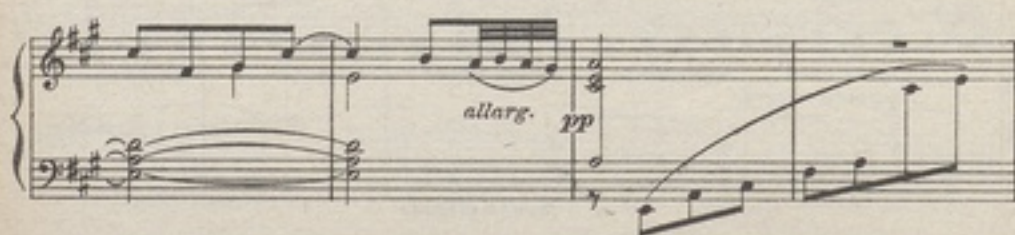
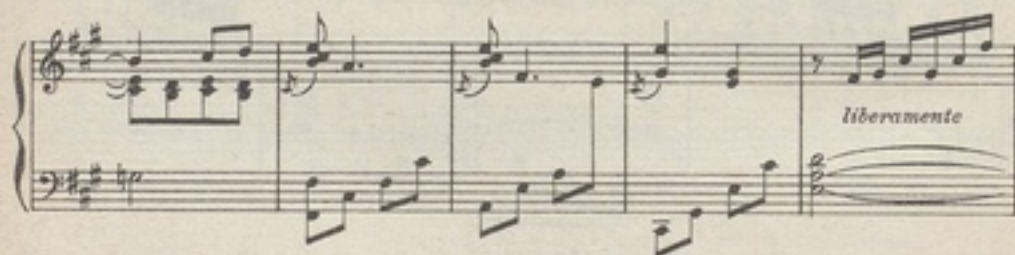
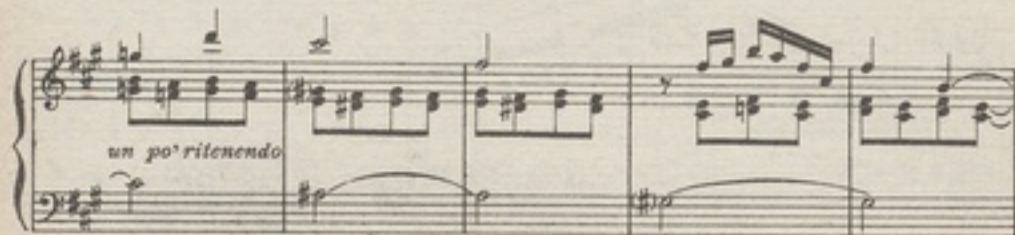
lasciar vibrare

pp

tenuta pp tenuta

I. Tempo
leggero e legato

lasciar vibrare



Rossini e la musica da Chiesa

M. Henri de Curzon, lo studioso di cose rossiniane (vedi pag. 261 del nostro fascicolo d'agosto 1921) scriveva nel *Ménestrel* d'avere sentito lo *Stabat* di Rossini in una chiesa di Parigi, e si domandava: « Dove siamo? al concerto? all'opera? — Rossini stesso alzerebbe le spalle e darebbe torto.

« Perché non credeva al suo *Stabat*. Aveva troppo gusto ed, in fondo, troppa modestia, per non sapere che l'opera era indegna di lui. E' una storia curiosa... mai si vide tanta sproporzione fra un'opera e la sua fortuna.

« Si sa come fu scritta, per compiacenza, e spedita lontano (incompleta), a patto di non sentirne più parlare; venendo infine dimenticata dall'autore. Ciò avveniva dopo un viaggio in Spagna nel 1831 assieme all'amico Aguado. Rossini aveva promesso ad un prelado di Madrid, Don F. de Varela, di scrivere apposta per lui e di dedicargli uno *Stabat*. Di ritorno a Parigi mantenne la parola; ma non completamente: dopo i primi sei pezzi, lasciò fare ad uno dei maestri di canto del Théâtre Italien, il sig. Tadolini, che terminò il lavoro con quattro pezzi a modo proprio. Dopo, Rossini non vi pensò oltre, tanto più che aveva mandato l'opera a patto che restasse inedita.

« Ma venne il giorno che il prelado morì, ed i suoi eredi, credendo averne diritto, vendettero la partitura, ed un editore parigino ne annunciò la pubblicazione e l'esecuzione... Quest'era tutt'altra cosa, capace di risvegliare il Maestro dal suo sonno. M. Troupenas, l'editore ordinario di Rossini, non mancò di avvertirlo, e il Maestro s'affrettò di rivendicare il lavoro. Lo completò in fretta, rifacendo i pezzi un tempo affidati al Tadolini, e ne vendette la proprietà a Troupenas. Ma questi non volle limitarsi alla pubblicazione: l'esecuzione pubblica gli apparve subito trionfale e largamente remunerativa, e s'affrettò, facendo premura presso Rossini, perchè consentisse. E

già le note percorrevano il mondo, rivelando l'esistenza dell'opera nuova...

« Rossini lasciava fare, ma di mala voglia. Era quasi vergognoso di rompere il suo caro silenzio, e con un lavoro simile. Una lettera scritta all'editore (che non tardò a servirsene come d'un nuovo mezzo di « réclame ») contiene una frase caratteristica e che potrebbe servire d'epigrafe ad uno studio sullo *Stabat*: « Procurate di non far troppo chiasso sui giornali intorno al merito del mio *Stabat*: bisogna evitare che la gente si burla di voi e di me ». Ecco l'esatto testo francese: « Tâchez de ne pas trop blâmer dans les journaux sur le mérite de mon *Stabat*, car il faut éviter que l'on se f... de vous et de moi! ».

« Ma Troupenas conosceva il pubblico meglio di Rossini... La notizia eccitò tutto il mondo musicale. E quest'attesa, quest'universale speranza, non furono certo piccolo elemento nel prodigioso successo che accolse lo *Stabat* prima a Parigi, al Théâtre Italien il 7 gennaio 1842, poi a Bologna sotto la direzione di Donizetti, e poi ancora in tutt'Italia e nell'intera Europa...

« Lasciamo da parte il problema dello stile religioso, quello della convenienza tra testo e melodia; ma già al tempo di Rossini l'esecuzione ebbe luogo in teatro, in concerto, e non già in chiesa...

« Ma se, in chiesa, lo *Stabat* è fuor di posto, vuol forse dire che Rossini fu incapace di scrivere per tale ambiente? La sua carriera incominciò con una Messa (1808), essa doveva chiudersi con un'altra Messa (1865)... la *Messa Solenne*. Questa venne dapprima eseguita con organo e due pianoforti, presso il conte Pillet-Will, il 14 marzo 1864, e fu poi orchestrata per esecuzioni in chiesa. Le quali non poterono aver luogo, in causa delle voci di donna (si mutò parere in seguito): ma il Maestro considerava essenzialmente come ecclesiastica quest'opera suprema, alla quale aveva consacrate le sue ultime ispirazioni, e che solo dopo la sua morte, ed a dispetto dei

suoi anteriori rifiuti, venne eseguita in concerto al Théâtre Italien il 28 febbraio 1869, poi in altri siti.

« Non pretendo proporla a modello, né dire che sia oggi ancora a suo posto sotto le volte delle chiese nostre; ma infatti, volendo sentire una musica che canti scorrevole, è la *Messa Solenne* che bisogna eseguire... Del resto, dopo il *Guglielmo Tell*, cioè da 35 anni, non aveva scritto nulla di tant'importanza, ed il « canto del cigno » non è un'opera senile. Essa conserva ciò che il Maestro aveva in fondo all'anima sua, di sincero, di chiaro e d'eternamente giovane ».

M. De Curzon non deve sapere come in Spagna ci fosse l'abitudine (non ancora caduta in disuso da per tutto) di eseguire in chiesa, nella Settimana Santa, proprio lo *Stabat Mater* con voci ed orchestra; tanto che ogni maestro di cappella spagnuolo di vecchio stile, e che si rispetti, si fa un dovere di comporre uno di questi pezzi magniloquenti. E' dunque molto verosimile che Rossini abbia composto il suo *Stabat* giusto per quest'uso più o meno liturgico, dietro desiderio di Don F. de Varela.

La distinzione fra la *Messa Solenne* che è da chiesa e lo *Stabat* che non dovrebbe esserlo, è quindi poco solida. La decisione non può venire che dal confronto dell'intimo contenuto delle due opere.

C'è vera differenza di stile tra *Stabat* e *Messa*? oppure no?

Il Dr. Einstein musicista

Sotto questo titolo la *Revue Musicale* riporta da l'*Oeuvre* che « Einstein — il famoso matematico, che riempie il mondo colle discussioni sollevate dalla sua teoria sulla relatività — s'interessa alle arti, e le mette, pare, nell'ordine seguente: musica, architettura, scultura, pittura. Ordine naturale per un matematico, se è vero che la musica si fonda sul numero, e che l'architettura, secondo Schlegel, è musica solidificata. Einstein è, poi, notevole esecutore, quasi virtuoso di violino, dicono i suoi amici (perché non si produce in società) ed improvvisatore sul pianoforte. Egli ama Bach, Mozart, Beethoven; i Classici, ma non Wagner ».

DIFFONDETE

MUSICA D'OGGI

Gli strumenti nella Polifonia del Rinascimento

Per lo più si crede che la polifonia del Rinascimento, che diremo palestriniana, venisse sempre eseguita proprio solo colle voci, come è scritta; ma ormai da parecchi anni va consolidandosi la convinzione che in quelle musiche, spesso, degli strumenti sostituissero una, o più, o magari tutte le voci.

Da molto tempo si andava notando l'andamento di certe parti, specie di basso, sotto le quali c'erano magari anche scritte le parole, ma che fanno pensare, col loro andamento melodico, molto più al suono d'uno strumento che non al canto d'una voce. D'altra parte, da un pezzo gli studi storici vanno trovando tracce d'uso tradizionale di strumenti nelle cappelle musicali dell'epoca florida della polifonia vocale. Un solo esempio: il Caffi, nella sua *Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di San Marco a Venezia dal 1318 al 1797*, storia pubblicata fino dal 1855, volendo provare che il cornetto aveva suono alquanto affine a quello della voce umana, diceva: « Era nelle regole dell'antica Cappella, che se mancasse una voce di soprano o contralto, si supplisse con un cornetto; e se ne mancasse una di basso, fosse sostituita con un trombone ». Dunque alla Cappella di S. Marco a Venezia (uno dei centri più luminosi della polifonia vocale) si usavano degli strumenti, che, occorrendo, sostituivano le voci. E ciò fino da un'età che un decreto del Procuratori di S. Marco, in data 1640, considerava tanto antica, da tentare di far rifiorire l'uso del cornetto « dimesso già da molto tempo... nei concerti che si fanno in chiesa di S. Marco e in tutta la città, ecc. ».

André Pirro tratta questo argomento nella *Revue de Musicologie* di marzo 1922, a proposito delle *Frottole* (1), e dice: « Bisogna considerare che le *Frottole* erano eseguite con più strumenti. E' sorte di tutte le composizioni vocali di passare dal coro all'orchestra, o d'essere divise tra queste due potenze. Quando Giovanni Aluix, trombone della Repubblica Veneta, presentò nel 1495 al marchese di Mantova dei motetti di Obrecht e di Busnois, arricchiti da lui d'un *complemento*, è che vi aveva aggiunto verosimilmente un accompagnamento strumentale. Poco più tardi Benvenuto Cellini suonava

(1) Erano composizioni di tipo popolare, sostituite da una semplice melodia armonizzata o solo leggermente contrappuntata a più voci.

dei Motetti con altri musicisti, e spiaceva forte ad Erasmo, che le chiese ritruonassero di tube, liuti, flauti e sambuchi, coi quali lottano le voci umane.

« Nelle *Frottole* è significativa l'assenza di testo nelle tre voci di contralto, tenore e basso. Che non fosse abitudine di cantarle solo col soprano, che aveva le parole, dando il resto ad un liuto? E' quanto si trova in una raccolta stampata a Venezia dal Petrucci nel 1509: *Tenori e contrabassi intabulati col soprano in canto figurato per cantar e sonar col liuto. Libro I° Francisci Bossinensis opus* ».

E' verosimilmente una *Frottole* che sta per cantare il paggio del celebre quadro detto il *Concerto* (attribuito ora a Giorgione, ora a Tiziano), mentre uno degli altri due musicisti prende la viola, e l'altro incomincia a suonare il clavicembalo.

M. Pirro mostra poi con esempi messi a raffronto, come una *Frottole* vocale si trasformasse in canto accompagnato, e poi in sola riduzione per liuto, con un'arte assai notevole nella trascrizione, suggerita dal breve suono dello strumento a pizzico.

D'un tema abbastanza analogo scrive M. Charles van den Borren nella *Revue Musicale* di maggio u. s.: « Orlande de Lassus et la Musique Instrumentale ». Anch'egli nota come le composizioni del magnifico maestro sieno tutte d'apparenza prettamente vocale, « ma se non si rimane alle semplici apparenze, ci si convince subito che Lasso non era indifferente al timbro degli strumenti e che questi avevano nell'interpretazione delle sue opere una parte occasionale di massima importanza ».

In generale l'A. dice: « vi è un elemento puramente esterno, di natura da far ammettere che nella pratica quotidiana si alternassero le voci e gli strumenti, e sono i titoli delle raccolte d'allora ».

« Non è solo il Lasso, ma quasi tutti i contemporanei. E' regola quasi generale, nella seconda metà del secolo sedicesimo, che i pezzi polifonici, sacri e profani, possono venir cantati da voci o suonati da strumenti. Per ciò ritornano spesso formule come questa « ... *tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae* ».

L'A. continua descrivendo, sulla fede dei *Dialoghi di Massimo Troiano*, le feste fatte per le nozze di Guglielmo duca ereditario di Baviera con Renata di Lorena, a Monaco nel 1568. In queste, l'8 marzo, fra l'altro, si eseguì la commedia italiana *La Cortigiana innamorata*, in cui Orlando Lasso prese parte at-

tiva, come autore ed attore, cantando in costume di *Magnifico*, la canzone popolare *Chi passa per la strada*.

E prosegue: « al tempo in cui Orlando regolava la vita musicale a Monaco, i suoi Motetti, i suoi Madrigali, le Canzoni francesi ed i *Lieder* tedeschi, erano oggetto d'esecuzioni, ora solo vocali, ora solo strumentali, ed ora miste... Una maniera usuale d'interpretare certi pezzi polifonici al secolo XVI, consisteva nel cantare un solista la voce superiore, e suonare sul liuto le altre parti ridotte ».

« Nello stesso ordine d'idee, si potrebbe ricercare in che misura l'organo, molto in onore alla corte di Baviera, intervenisse... non già sostituendo questa o quella voce mancante, ma come riempitivo o come accompagnamento propriamente armonico... » così il sistema del basso continuo si allaccia allo stile a *cappella*, per mezzo d'un empirismo pratico vivo ed ingegnoso.

L'A. conclude poi mostrando come, verosimilmente, certi pezzi del Lasso composti senza parole, fossero veri *Ricercari* destinati a degli strumenti, e come tali si trovano in due edizioni veneziane, l'una del 1586, l'altra del 1589.

Un'organizzazione musicale ferroviaria

La Grande Società ferroviaria Orientale inglese (Great Eastern Railway) ha un'associazione musicale tra i suoi componenti, che è una delle più fiorenti e meglio istruite organizzazioni di dilettanti di Londra, e comprende un'orchestra di non meno di cento suonatori, tutti reclutati fra i vari servizi della rete ferroviaria, sia tra il personale viaggiante e sia tra i meccanici, non esclusi i conduttori di locomotive, il personale delle stazioni ed i facchini.

Dirige l'orchestra il colonnello Mr. W. J. Galloway, uno dei direttori della Compagnia, e fra coloro che suonano, si nota, a capo dei secondi violini, Mr. T. Bullivant, che di solito ritira i biglietti all'uscita della stazione di Liverpool Street a Londra.

The Musical Mirror, che reca queste notizie, presenta le fotografie del direttore ferroviario che, in maniche di camicia, sta preparando l'orchestra ad una prova; e del capo dei secondi violini, che, invece, sta raccogliendo il biglietto d'un viaggiatore al cancello della stazione.

Notizie queste curiose, le quali danno un'idea della media cultura e della mentalità d'altri paesi.

"Mavra,, la novissima opera di Stravinski

Comedia del 3 giugno parlava del nuovo balletto d'Igor Stravinski su libretto di Boris Kokno, che ne trasse l'argomento da un racconto in versi di Pusckin. « Stravinski — dice Sergio Diaghilev — si volge sempre più alle fonti della musica russa piuttosto che alle formule dei modernissimi. Egli prende oggi le difese dell'arte di Ciaikovski, di Glinka e di Dargomiski... L'opera loro è anche più pura di quella di Rimski-Korsakoff, che subì l'influenza tedesca.

« I. Stravinski, pur rinnovandosi, attinge ora alle sorgenti primitive della musica russa: lo si vedrà chiaro in *Mavra*.

« L'orchestra è assai ristretta: non più d'una quarantina di suonatori... e si fonda sugli strumenti a fiato e su quelli a percossa ».

Il 15 giugno nello stesso giornale M. Louis Laloy, il dotto segretario de l'Opéra, così commentava il successo di stupore ottenuto dal nuovo lavoro:

« E' un dramma domestico. La vecchia signora, dietro consiglio della figlia, e dopo essersene doluta colla vicina, prende una cameriera. Ma il consiglio era perfido. La cameriera non è che un ussaro travestito, che canta un duetto colla ragazza, e la vecchia signora, entrando improvvisa, lo sorprende mentre si fa la barba. Lei cade svenuta e la vicina accorre.

« M. Kokno ha molto abilmente messo in scena questa novella ironica, e l'ironia è anche accentuata dalla decorazione scenica di M. Survage, di cui la simultaneità a piano tronco ed elevazione fa contrasto coi costumi a crinolina, e specialmente colla musica di Stravinski, che sovrappone un canto a cavatine ad un'orchestra rovesciata, dove i legni e gli ottoni si moltiplicano a spese del violino e della viola, ridotti strumenti solisti, mentre i violoncelli ed i contrabassi non fanno che il basso continuo. Strana orchestra, che mormora, stride, gorgoglia, schiattisce, grugnisce, ulula, singhiozza; focosa orchestra che salta e s'inalbera ma sempre contenuta e diretta da una mano possente, che la volge a suo piacere, la blandisce, l'accarezza e la torna a slanciare, per arrestarla di nuovo, fremente, d'una vibrazione appena sensibile. Mai il musicista aveva mostrata tanta maestria ».

IL CORAGGIO IN MUSICA

M. Henri Büsser scriveva nel *Ménestrel* del 23 giugno p. p. intorno al « Coraggio in Musica », che consiste nel battere, senza rispetti umani, la via che si crede giusta, indipendentemente dalla moda artistica ». (E', non foss'altro, la sola maniera di riuscire originali). Ed a tale proposito ricorda come, alle prime rappresentazioni del *Lohengrin* all'Opéra, i giovani compositori parigini fossero entusiasti e costernati allo stesso tempo.

« Andando un giorno a Saint Cloud da Gounod, l'illustre maestro che mi onorava della sua benevola amicizia, e che mi prodigava i suoi preziosi consigli, gli parlai dei timori e delle speranze risvegliate nei giovani musicisti dalle teorie wagneriane. Gounod, che sorrideva al mio turbamento, mi rispose con una specie di parabola, dicendomi press'a poco così: Paragoniamo la musica francese ad una bella foresta tutta radure soleggiate ed ombre misteriose. Siamo alla fine d'una calda giornata estiva. Il silenzio è solenne ed il sole al tramonto indora le foglie degli alberi. D'un tratto, da lontano, si ode un sordo rumore, che cresce poco alla volta: s'avvicina un uragano. Il viandante si domanda come potrà sfuggire alla tempesta che si prepara. S'arrampica in fretta su un albero, vi si avvinghia stretto ai rami più fitti, e lascia passare la tempesta. Poi, scende tranquillo, si scuote e riprende la propria via. Figliolo mio, l'uragano è il wagnerismo che pare debba abbattere ogni cosa: non bisogna lasciarsi travolgere dal suo impeto; ne saremmo annichiliti. Voi, giovani artisti, afferatevi ai rami della foresta francese, e tenetevi stretti! ».

E più oltre Gounod aggiungeva: « bisogna avere coraggio in musica, e scrivere quello che si sente, quello che si ha dentro di sé, non prendendo dal wagnerismo che quant'esso reca di nuovo al linguaggio drammatico e musicale ».

Il wagnerismo è tramontato, ed altre attitudini e tendenze turbano i pavidi dei nostri giorni, ma il consiglio del vecchio e sereno Gounod non ha perduta la sua efficacia. Esso riassume il nocciolo di tutta la rinnovazione musicale della Francia e non della Francia sola. Che cosa fanno i novatori russi, inglesi, ungheresi, spagnoli? Non cercano e trovano forse la rinascita nell'arte e nello spirito del loro stesso paese? Ed in Italia?

ITALIA

La Cultura Musicale. - Bologna, anno I, fascicolo III.

G. RONCAGLIA. - *Leone Tolstòi e la musica*.

L'A., pure avendo la giusta ammirazione pel grande scrittore e pensatore russo, esamina le sue idee estetiche in rapporto alla musica, e le trova così dipendenti dalle sue idee morali, da venir deviate sino al paradosso.

G. PARA. - *Studi comparati di Etnofonia*.

Chiusa dell'interessante studio, nel quale l'A. prova « essere tutta la musica primitiva, etnica o naturale che dir si voglia, a caratteri fondamentali identici ».

L. PRATI. - *Farinello a Bologna*.

Notizie storiche, con annesso ritratto, sul periodo in cui visse a Bologna Carlo Belioschi detto Farinello o Farinello, il più celebre soprano del settecento.

Il Pensiero Musicale. - Bologna, giugno 1922.

S. CHIAREGHIN. - *Igiene musicale*.

« E' indispensabile la conoscenza di quanto abbiano creato le menti più vaste e speculative d'ogni tempo; ma come cultura solamente, si badi. Poi abbandoniamoci al nostro istinto, alla nostra passione ». Sarà proprio vero che la passione sia il movente essenziale dell'arte?

G. T. DE ANGELIS. - *Sisto V. e Giovanni Pier Luigi da Palestrina*.

In occasione del centenario sistino che si sta celebrando a Grottomare (patria di Sisto V), l'A. evoca fatti e rapporti corsi tra quel papa ed il Pierluigi. In complesso si riconferma il poco felice carattere del sommo musicista.

F. BALILLA-PRATELLA. - « *La figlia del Re* » di A. Luaili.

Descrizione del melodramma nel suo svolgimento drammatico e lirico. (Continua).

La Tribuna. - Roma, 20 giugno 1922.

G. TEBALDINI. - *I maestri cantori lorentini dal sec. XVI al XVII*.

Prefazione del « Catalogo storico illustrato dell'Archivio Musicale della Cappella Lauretana » in cui l'A. presenta i nomi più salienti dei cantori, maestri, organisti della S. Casa; da Maestro Simon da Loreto (1511) a Pietro Pace (1622).

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, giugno 1922.

H. PRUNIÈRES. - *Un Portrait de Hobrecht et de Verdelot par Sebastiano dal Piombo*.

L'A. attribuisce a Sebastiano dal Piombo il quadro detto « Le tre età dell'uomo » della galleria Pitti a Firenze, e crede che il vecchio a sinistra sia Hobrecht, ed il giovane a destra Verdelot.

Notiamo però che Domenico Alaleona, sul « Mondo » confuta tale asserzione.

A. GETTEMAN. - *Balzac et la Musique*.

Il grande scrittore francese amò la musica intensamente, le fece parte larghissima ne' suoi romanzi, fu in relazione coi maggiori musicisti del tempo, dedicando ad essi parecchi lavori. Qui si mette in risalto la rara sensibilità e perspicacia di Balzac, che, tra l'altro, precorse il concetto dei motivi conduttori wagneriani, quando Gambara, il compositore protagonista d'uno de' suoi romanzi, dice di usare nell'atto primo « dei motivi di cui le frasi

saranno sviluppate nel terzo atto »; e parimente precorse la concezione d'una trilogia lirica. Per ciò fu detto « commensatore di Wagner prima di Wagner ».

A. M. D. TESSIER. - *Les deux styles de Monteverdi*.

Interessante studio sulle due maniere del grande cremonese: la prima che trasfigura, ed in fondo dissolve, il madrigale; la seconda che vivifica, e quasi infonde la vita espressiva, alla monodia parlata.

In questo secondo campo, decisivo pel melodramma, l'A. non scorge altri, paragonabili al Monteverdi, che Modesto Mussorgski.

D. LAZARUS. - *Un Maître de Berlioz: Anton Reicha*.

A. Reicha, musicista boemo, amico di Salieri e di Beethoven, successore di Méhul al Conservatorio di Parigi, fu professore di Berlioz e per un anno, di C. Franck. L'A. prova con citazioni quante idee di Berlioz, specie sull'orchestra, risalgono in realtà al Reicha.

Le Courrier Musical. - Parigi, 1° giugno 1922.

C. BOUVET. - *L'Opéra pendant la Révolution*.

Il bibliotecario de l'Opéra di Parigi mostra come quel teatro nazionale abbia continuato ad agire normalmente durante la rivoluzione, esprimendo coi lavori dati, i nuovi stati d'animo delle masse. Incomincia per ciò a pubblicare e ad illustrare la lista delle opere, balli, ed altro, rappresentati in quel tempo; ed è divertente notare le affinità mentali coll'odierna arte proletaria della Russia dei Sovieti.

C. TENROC. - *La Grande Saison de printemps au Théâtre des Champs Elysées*.

Vivo elogio della stagione italiana diretta da Tullio Serafin. Oltre al valore delle interpretazioni e dei singoli esecutori, i musicisti francesi sono stati colpiti dall'unità musicale e scenica della compagnia italiana; di cui l'A., nota come insopportabile una cosa sola: i punti coronati dei cantanti, sia pure in opere di vecchia tradizione, come il *Barbiere di Siviglia*.

Le Monde Musical. - Parigi, maggio 1922.

A. GEDALGE. - *L'Enseignement de la Musique par l'éducation méthodique de l'oreille*.

Estratto del volume d'ugual titolo dove l'A. reca i risultati de' suoi studi sull'insegnamento musicale nei fanciulli. Qui propone d'incominciare dallo studio della scala fatto a base numerica dei vari gradi (senza nomi), unitamente allo studio degli intervalli fino all'automatismo. Poi il solfeggio sarà sempre cantato, perchè il suono sia indissolubile dal nome delle note.

L. SAMINSKY. - *La musique de la Bible*.

L'A. esalta il valore della musica biblica, non perchè egli ne sia un conoscitore, ma solo per le opere che seppero trarre Mussorgski e Bloch, e per le impressioni provate in un viaggio fatto in Oriente.

Le Ménestrel. - Parigi, 9 giugno 1922.

A. BOSCHOT. - *Massenet*.

Inizio d'una « vera galleria di ritratti di compositori dal sec. XVIII ai nostri giorni », dal titolo *Chez les Musiciens*. Ecco il tono dello scritto presente: « Parliamo di Massenet come d'un amico che conosciamo bene, che amiamo, e che principia il gran sonno dove ci si riposa dalla vita ».

A. SCHAEFFNER. - *Théâtre des Champs Elysées. - Représentations italiennes.*

«... Nell'insieme, la compagnia della Scala di Milano (?) diretta superiormente dal maestro Serafin, seppur, colla sua esuberanza nativa, animare anche quanto sarebbe rimasto gelido per se stesso.... In tal senso il tumulto notturno dei Maestri Cantori fu straordinario di vita.... Il Barbiere di Siviglia un continuo frizzo.... ».

Le Ménestrel. - Parigi, 16 giugno 1922.

J. CHANTAVOINE. - *L'Hommage National à Gabriel Fauré.*

L'A. è in Germania, dove assiste di continuo, o sente l'eco, dei Festival in onore di questo o di quel maestro tedesco; egli mette in risalto il valore della manifestazione nazionale francese dello scorso giugno in onore di Fauré, e non solo in rapporto al valore del Fauré, ma come segno d'una nuova attitudine da parte dei poteri pubblici, i quali parteciparono ufficialmente alle onoranze.

J. BARUZI. - *La Petite Scène. - « L'Ivrogne corrigé ou le Mariage du Diable », opéra comique en deux actes d'Anseaume, musique de Gluck. - « Sancho Pança dans son île », opéra-bouffon en trois tableaux de Poinsinet, musique de Philidor.*

L'A. insiste a spiegare come non diminuisca il carattere comico dell'opera gluckiana il fatto che vi si sentono dovunque ricordi d'opere tragiche dello stesso Maestro: questa non sarebbe che continuità di stile.

Il lavoro buffo di Philidor è « uno scherzo indulgente... una musica sottile che procede per allusioni più che per notazioni... e dà un'immagine attraente e precisa del Philidor ».

Revue de Musicologie. - Parigi, giugno 1922.

Tutto il fascicolo è dedicato a Couperin.

J. TIERSOT. - « Les Nations », *Sonates en trio de François Couperin.*

Illustrazione d'un esemplare stampato delle Nations scoperto dall'A. alla Biblioteca del Conservatorio di Parigi, e che presenta le quattro Sonate in un'elaborazione definitiva, così che ognuna consta d'una « Sonata da chiesa » seguita da una « Sonata da Camera o Suite », la seconda contrastando vivacemente coll'austerità della prima.

L. DE LA LAURENCIE. - *Deux Sonates inconnes de François Couperin.*

Finora si conoscevano cinque Sonate in trio di Couperin il Grande; l'A. ha trovato che ve ne sono altre due: « La Sultane » e « La Superbe » alla biblioteca del Concerto di Lione.

C. BOUVET. - *Les pièces de Vièle de François Couperin.*

Negli elenchi delle opere strumentali del Maestro figurano dei pezzi per viola, che in realtà non si trovano mai nelle biblioteche. L'A. ha scoperto due Suites intitolate « Pièces de Vièle avec la Basse chiffrée, par M. F. C. ». Dallo stile e da vari segni (p. es. certi ornamenti speciali), pare chiaro trattarsi dei lavori del Couperin; che, cosa non rara allora, il Maestro pubblicò talvolta, per burla, anche con nome falso avrebbe firmato con initials: Monsieur François Couperin.

P. BRUNOLD. - *Un motet manuscrit de 1735 provenant des anciens Organistes de l'église Saint-Gervais.*

È un Motetto su testo originale per Comunione: *Ad fontes amoris venite fideles*, di cui l'A. dimostra la provenienza dai vecchi organisti di S. Gervais a Parigi, e per data e per certi caratteri di scrittura, pare sia di Armando-Luigi Couperin.

A. M. D. TESSIER. - *Attribution à Couperin Le Grand d'une pièce anonyme d'un recueil de Ballard.*

Il pezzo considerato è la Siciliana della raccolta senza nomi d'autori, fatta verosimilmente senza il loro permesso, nel 1797.

C. F. HENNEBERGER. - *Un autographe de Couperin le Grand.*

L'A. annuncia che « nella Biblioteca dell'Accademia Reale di Stoccolma viene conservato un esemplare di *Pièces de Clavecin* di Couperin, Libro I. (1713) con osservazioni marginali di mano del Maestro ». M. J. Tiersot fa notare l'importanza della comunicazione, poiché finora non si conosceva nemmeno una firma sicuramente autografa del grande compositore francese. Le note in questione sono rivisti al metodo *L'art de toucher le Clavecin*, rivisti verificati esseri.

Documents inédits sur les Couperin.

Vari documenti comunicati da M. J. Tiersot e da M. Charles Bouvet, seguiti dall'elenco delle edizioni moderne delle opere del Couperin.

Comœdia. - Parigi, 5 giugno 1922.

M. BOISSON. - *Philidor joueur d'échecs, et Poinsinet le Nain.*

In occasione dell'andata in scena di « La Petite Scène » dell'opera *Sancho Pança dans son île*, si danno notizie sul musicista e sul librettista, con divertenti episodi su quest'ultimo, che pare fosse d'un'ingenuità rara.

19 giugno 1922.

L. LALOY. - « *Le Martyre de Saint-Sébastien* ». *Mistère de G. d'Annunzio. Musique de Claude Debussy.*

Dopo un bell'articolo di M. Georges Bourdon sul lavoro d'annunziano, che venne rieseguito in forma notevolmente abbreviata, M. L. Laloy spiega come Debussy stesse riuocando il mistero quando la morte lo colse. Per ciò, nell'edizione attuale, l'A. (segretario de l'Opéra) regolò l'esecuzione sulla base delle intenzioni a lui espresse a suo tempo dal Debussy stesso.

The Chesterian. - Londra, giugno 1922.

E. BLOM. - *Elgar.*

Ampia illustrazione del massimo rappresentante dell'arte classica inglese, in cui l'A. riconosce quel complesso di qualità essenziali e di difetti, che è proprio dei veri grandi maestri.

D. E. PIKE. - *The « Gurre Lieder » of Arnold Schönberg.*

Riassunto del testo e quadro della veste musicale datati dallo Schönberg.

W. KRAMER. - *A Word on Conductors.* (Una parola sui direttori d'orchestra).

L'A. lampeggia l'ambiguità che (specie in America) fa dei direttori d'orchestra qualcosa di simile alle prime donne. Riassumendo la cosa nell'episodio di W. Mengelberg, che alla chiusa della sua stagione 1921 a Nuova York fu abbracciato e baciato da donne esaltate, invoca un congegno più alto e dignitoso da parte degli artisti di questo genere.

A. TANSMAN. - *Musical Life in Poland.* (Vita musicale in Polonia).

L'A. spiega come, scomparso Chopin, sia cessata la vera musica polacca. Dopo, sia per l'influenza venuta direttamente dalla Germania, sia per quella venuta dalla Russia (influenzata a sua volta da Berlino), fu sempre l'arte tedesca che impedì l'affermarsi del carattere musicale polacco. Ora, coll'indipendenza, s'incomincia a conoscere, e quindi ad assimilare, quello che si fa anche negli altri paesi (dalle parole e dai nomi citati dall'A. vien fatto di pensare ad una vera frase d'influenza francese). Roznycky, Szimanowski e Tansman sono i tre artisti significativi dell'ora attuale.

Musical Opinion. - Londra, giugno 1922.

O. ANDERTON. - *Gameo Portraits: (N. 21) The Scottish Minstrel.*

Il « menestrello scozzese » è Sir Alexandre Mackenzie, fecondo compositore d'ormai 77 anni, violinista, direttore d'orchestra e di coro; il quale, per entrare più profondamente in se stesso, passò sette anni a Firenze « i sei anni più liberi e felici della sua vita ».

A. E. HULL. - *The Whole-Tone System.* (Il sistema per toni interi).

In questo articolo l'A. mostra con esempi come l'armonia per toni interi fosse nota e praticata da William Byrd (1538-1623), da Giles Farnaby (1560-1600), e da Purcell (1658-1695); ne cita pure un esempio di Glinka. Polemizza con altri teorici per abbattere le loro affermazioni, ed annuncia un secondo articolo dove esporrà le proprie idee affermative.

E. BLOM. - XIV. - *Small Beethoven.* (Il piccolo Beethoven).

L'A. sostiene che Beethoven non riuscì mai a scrivere nulla di veramente bellissimo in minitura; il suo genio (più costruttivo che inventivo) aveva bisogno di molto spazio per rivelarsi. Da questo punto di vista si considerano i vari piccoli lavori beethoveniani.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, maggio 1922.

R. SONDHEIMER. - *Die Sinfonien Franz Becks.* Fine dello studio iniziato nel fasc. di marzo della stessa rivista, con larghe citazioni delle sinfonie analizzate.

P. NETTL. - *Zur Geschichte der Musikkapelle des Fürstbischöf von Olmütz.* (Sulla storia della cappella musicale del principe-vescovo Carlo Yiechtenstein-Kastelborn ad Olmütz).

Mentre la musica conservata nell'archivio di S. Maurizio a Kremsier venne già studiata e ripubblicata in buona parte (specie dal dr. Guido Adler), l'A. illustra e riproduce qui un certo numero di documenti, specie epistolari, di particolare interesse storico.

Neue Musik-Zeitung. - Stoccarda, 1° giugno 1922.

Dr. H. UNGER. - *Düsseldorf als Kunststadt.*

Parallelo tra Düsseldorf e Firenze, dove si enumerano i titoli della città renana per venir detta città dell'arte in genere, e della musica in ispecie.

A. LINDNER. - *Max Regers Erstes Klavierquintett.*

In occasione dell'Assemblea annuale della Società Generale dei Musicisti Tedeschi, venne eseguito per

la prima volta quest'anno il primo Quintetto con pianoforte di M. Reger. L'A. connette questa tardiva esecuzione con tutte le contrarietà patite dal Reger, ed analizza ed illustra il lavoro, che Reger non arrivò mai a sentire, benché egli lo considerasse una delle sue opere più serie e caratteristiche.

Dr. H. HOLLE. - *Max Reger: « Der 100. Psalm ».*

Analisi illustrativa del grande lavoro composto dal Reger per due orchestre, coro ed organo in occasione della sua nomina a dottore onorario da parte dell'Università di Jena, e che è chiara testimonianza della piena potenza creativa del grande compositore.

H. KELLER. - *Johann Kuhnau's Klavierwerke.*

In occasione del secondo centenario della sua morte, si considerano i quattro fascicoli delle composizioni per pianoforte di J. Kuhnau, « il primo che compose Sonate per pianoforte in più tempi, ed il primo rappresentante della musica a programma nell'arte antica ».

Neue Musik-Zeitung. - Stoccarda, 22 giugno 1922.

Dr. A. SCHERING. - *Das Lebenswerk Johann Kuhnau's.*

Ricorrendo il secondo centenario della morte di Giov. Kuhnau, l'A. considera il complesso di tutta l'attività dell'uomo che fu, prima organista alla chiesa di S. Tommaso a Lipsia, poi Cantore (il predecessore di G. S. Bach), e fino al momento d'occupare questa carica, esercitò anche l'avvocatura, mentre pure s'occupava di lingua greca, ebraica, conoscendo a fondo il francese e l'italiano, e pubblicando libri, tra cui quello latino « Sul diritto dei Musicisti da chiesa », che suscitò polemiche e satire assai vivaci, e scrivendo romanzi più volte ristampati.

E. ERKMANN. - *Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann.*

Illustrazione della personalità artistica poetica e musicale dell'Hoffmann, che fu il vero precursore di Weber e Wagner. L'A. parla a lungo dell'opera « Undine » come lavoro rappresentativo della musica hoffmanniana, ed accenna alla possibilità che presto la si dia in un teatro tedesco.

Die Musikwelt. - Amburgo, giugno 1922.

Tutto il fascicolo della rivista amburghese è dedicato a Brahms, il grande concittadino, in occasione del V. Festival-Brahms.

F. PFOHL. - *Johannes Brahms.*

Esaltazione del maestro, sotto tutti gli aspetti della sua personalità.

Die Deutsche Brahms-Gesellschaft.

Notizie sulla « Società Tedesca-Brahms ». Fondata alla morte del maestro, pubblicò tutta una collezione di scritti brahmsiani, ed organizzò ed organizzò tuttavia i Festival-Brahms, di cui il quinto ebbe luogo dal 6 al 9 giugno a Wiesbaden, sotto la direzione di W. Furtwängler e K. Schurichs.

J. SPENGLER. - *Johannes Brahms.*

Notizie sulla gioventù, gli anni di studio e di peregrinazioni giovanili, con ritratti di varie età.

R. MÜLLER-HARTMANN. - *Brahms.*

Elogio dell'antidote conservativa del maestro. Sarà proprio vero che oggi, « venticinque anni dopo la morte, la sua musica irradia la più viva efficacia »?

Dr. R. S. HOFFMANN. - *Brahms und wir.* (Brahms e noi).

Per l'A. tutto ciò che è bella fattura artistica, solida costruzione, tutto è Brahms, che è poi Beethoven.

Egli parla di Brahms ricordando l'azione dell'arte sua sull'ambiente viennese, e dice: « egli non pesa sulla nostra coscienza. Non morì povero come Beethoven, non fu sepolto in fossa comune come Mozart, non rimase sconosciuto come Schubert, non fu beffato come Hugo Wolf, non si ebbe in uggia come Gustavo Mahler; i suoi lavori non rimasero ineseguiti come quelli di Brückner.... per lui siamo riabilitati. Davvero?.... ».

Dr. W. ALTMANN. - *Entstehungsgeschichte von Brahms' op. 34.*

L'op. 34 di Brahms è un Quintetto per pianoforte, due violini, viola e violoncello, ed è una delle più notevoli opere del maestro; ma non venne scritto subito così. Fu prima un Quintetto ad archi (di-strumò), poi Sonata per due pianoforti. L'A. spiega le origini di questo lavoro, tanto amato dal maestro, che passò le fasi a cui si è accennato, mentre Brahms bruciò ben venti Quartetti ad archi prima di pubblicare il suo op. 51.

Musikblätter des Anbruch. - Vienna, maggio 1922.

E. KNOLL. - *E. T. A. Hoffmann als Musiker.* Notizie sull'antidote (schiettamente romantica elettrica) del grande poeta tedesco quale musicista. Egli, difatti, fu per dieci anni direttore d'orchestra, compose moltissimo, oltre a sonate, sinfonie, musica da camera, ecc., non meno di dieci melodrammi; fu attivo critico, ed appunto da ciò si sviluppò la sua personalità letteraria. Weber fu sensibile alla critica dell'Hoffmann, che sognava l'opera quale solo Wagner potè attuare.

G. M. GATTI. - *Ernest Bloch.*

Primitiva del volume di prossima pubblicazione « Nuova musica d'occidente » (Ed. Tal & C., Vienna). « La musica di Bloch... è senza dolcezza, senza transazioni, pare scolpita nel granito colla potenza dello scalpello.... È una musica della tragicità della vita, senza tempo.... perchè viene dall'eternità ».

K. PRINGSHEIM. - *Gedanken über den Sinn des Musizierens.*

Fine dello scritto sui concetti essenziali della musica, che l'A. considera, come L. Tolstol, un mezzo d'unione spirituale, mentre ritiene un dovere morale per il compositore d'esprimere quello che sente. « La mancanza di tale dovere, il fatto d'esserne, anzi, più lontani che mai, è la colpa fondamentale della musica odierna ».

F. CROME. - *P. von Klenau, seine Stellung im heutigen Dänischen Musikleben.* (P. von Klenau e la sua posizione nell'odierna vita musicale danese).

Una delle cause della scarsa vita musicale danese in genere, e di Copenaghen in specie, era la mancanza di direttori d'orchestra; ora si è rivelato Paul von Klenau, direttore e compositore. Qui si enumerano le esecuzioni da lui dirette, e si cenno alle composizioni originali, grazie alle quali anche Copenaghen partecipa da due anni al fervore musicale del resto d'Europa.

P. LANDORMY. - *Schönberg, Bartók und die Französische Musik.*

L'A. fa un paragone tra Schönberg e Bartók ed i « Sei » francesi, mettendo in risalto come il primo sia essenzialmente romantico a tinte dolci, mentre i giovani francesi hanno tendenza classica a colori taglienti. Le affinità sono più che altro di tecnica, specie armonica.

K. ATTERBERG. - *Musik in Schweden.*

Notizie sulla musica odierna in Svezia. Lo svedese è per natura romantico, solo su tale base si può comprendere la sua musica. Vi sono ora due gruppi vivi, uno di « rivoluzionari moderati » (forse la prima parola è superflua) formato dall'A. assieme ad Hugo Alfvén, Nazanael Berg, Ture Rangström, Oskar Lindberg; ed un gruppo di novatori composto da Edwin Kallstenius, Henning Mankeel, Viking Dall e Daniel Jelsler. In complesso « la forza della Scuola Svedese sta nel non cercare novità, ma sentimento sano e sincero ».

R. HAAS. - *Die Musik auf der Theaterausstellung « Komödie » in der Nationalbibliothek.*

L'A., che presiede alla sezione musicale della Biblioteca Nazionale di Vienna, parla de « La musica all'esposizione teatrale «Comedia» nella Biblioteca Nazionale », dove sono raccolti antichi testi, miniature, lavori musicali, dal sec. XIV in poi, con una varietà e ricchezza di autografi e rarità, da stuzzicare l'interesse anche al più freddo amatore di cose antiche, ed a fianco a tutto ciò un magnifico complesso di commedie musicali dai primi saggi fino al secolo XIX. L'arte italiana, naturalmente, vi ha una parte larghissima; non riproduciamo nomi solo perchè sarebbero troppi.

Der Auftakt. - Praga, maggio 1922.

Dr. E. WELLESZ. - *Ravel.*

L'A. nota come « la lotta del figlio contro i padri abbia oggi un'asprezza nuova », che, in Francis, si rivela nel contrasto tra i giovanissimi e Ravel. (mentre essi non esisterebbero senza di lui). Dopo aver messo in risalto i valori reali ed intimi di Ravel, conclude: forse siamo più vicini di quanto si creda al tempo del suo perfetto apprezzamento. (L'A. si riferisce, certo, all'ambiente musicale viennese).

Dr. P. STEFAN. - *E. T. A. Hoffmann und die Musik.*

Si considera la parte immensa avuta dalla musica nella vita e nell'arte dell'Hoffmann, e l'influenza ch'egli esercitò colle sue idee e colle sue composizioni sui grandi maestri romantici, e sullo stesso Wagner.

H. MARTEAU. - *Musik in Schweden.*

Notizie sulla vita musicale svedese, che, secondo l'A., si distingue chiaramente da quella norvegese, danese e finlandese, e si può dire impersonata nei tre nomi di Wilhelm Stenhammar, Hugo Alfvén e Wilhelm Peterson-Berger. In complesso tutta la musica svedese è fondata al motto *Res severa magnum gaudium*.

Musical America. - Nuova York, 27 maggio 1922.

L. BROMFIELD. - *Paganini's Secret Exercise Falls to Young Violinist.* (L'esercizio segreto di Paganini venuto in mano d'una giovane violinista).

Con questo titolo, un po' americano, si parla di autografi paganiniani venuti in possesso della signorina Valentina Crespi (una violinista italiana ora agli Stati Uniti) la quale dice di possedere anche un foglio autentico col segreto di quei tali esercizi quotidiani, da cui il sommo violinista avrebbe tratta la sua tecnica; ma qui la riproduzione in fac-simile solo una lettera a Luigi Guglielmi, dove il solo lato interessante è il principio, in cui Paganini parla d'affari di cambi e di guadagni di denaro.



TEATRI

⊗ Con l'*Aida* si è riaperto il nostro Lirico in occasione del Circuito automobilistico. Il maestro Mugnone ne ha offerto una edizione vibrante e assai colorita. Egli è stato calorosamente applaudito con gli esecutori Isora Rinaldi, nuova per Milano, dalla voce vigorosa e composta ed espressiva cantatrice; Albertina Dal Monte (*Amneris*); Ismaele Voltolini, che ha rinnovato il successo già ottenuto nello stesso spartito; Smeraldi, un baritono colla voce robusta e morbida, Menni, ecc. Buoni i cori e decoroso l'allestimento.

Anche agli *Ugonotti*, seconda opera della breve stagione, il maestro Mugnone consacrò tutte le sue energie, facendone risaltare i brani che ancora resistono al tempo, fra i quali è l'intero quarto atto. Egli fu ben assecondato dall'orchestra, dai cori e, specialmente, dai due principali interpreti, il tenore Sullivan (che rivelò mezzi eccezionali) e la Llacer. Buonissimi, anche, Laura Pasini (*Margherita*), il basso Manfrini, la Rota e gli altri.

⊗ Il 30 luglio al Colon di Buenos Aires, ed il 6 agosto al Rossini di Pesaro, *Giulietta e Romeo* di Zandonai ha avuto calorosissime accoglienze riconfermando pienamente il successo di Roma, di Verona e di Palermo. I due pubblici, pur così differenti per gusto e per educazione artistica, sono stati concordi nel giudicare l'opera ricca di ispirazione, costruita magnificamente, orchestrata con sapienza, piena di situazioni drammatiche.

Tanto al Colon che a Pesaro l'esecuzione è stata eccellente. Colà il maestro Bellezza ne ha preparato una edizione pregevolissima, e ne sono stati esecutori magnifici Gilda Dalla Rizza, il tenore Fleta, il baritono Montesanto, il Nardò. A Pesaro dirigeva lo stesso Zandonai, ciò che basta a denotare con quanta cura sia stato allestito lo spettacolo. Egli si è appalesato eccellente direttore e con lui sono stati applauditissimi Isora Rinaldi, Mariano Stabile, superiori ad ogni elogio, il tenore Cingolani ch'è sembrato una ottima promessa, il Venturini, ecc.

⊗ Il *Pergolese*, opera in tre atti del maestro Lamberto Landi, su libretto di Carlo Marsili, ha ottenuto un magnifico successo la sera del 13 corrente al Teatro del Giglio di Lucca, patria dell'autore. Questi diresse l'orchestra.

Pochi anni or sono la stessa opera aveva ottenuto un assai lieto successo al Carcano di Milano.

⊗ Con grande favore, anche dal lato finanziario, si è svolta la stagione estiva all'Arena di Verona, preparata con amore da Tullio Serafin e da Giovanni Zenatello. Il primo è stato, con la consueta valentia, anche concertatore e direttore dei due spettacoli: *Lohengrin* e *Pagliacci* col *Carillon magico*. Il *Lohengrin* ha avuto ad eccezionale protagonista Aureliano Pertile e ad altri buoni esecutori la Llopert, la Gay, il Baratto e il Pinza. Nel *Pagliacci* si sono assai distinti lo stesso Zenatello, il baritono Franci e Rosa Bardelli. Il *Carillon magico*, del quale fu ammiratissima la scena, ispirata a quelle disegnate dal Bibbiena per rappresentazioni all'aperto, anche nel vasto ambiente dell'Arena non ha perduto nulla della sua eleganza, ed il pubblico ha potuto gustarne la finissima musica. Ne furono ottimi interpreti la Fornaroli, la Varrischl e la Pezzatini.

⊗ A Roma al teatro Quirino, dagli ultimi di luglio a tutto agosto, si è data una buona stagione lirica, che ha dovuto la sua riuscita, sia alla felice scelta delle opere, sia alla esecuzione insolitamente accurata per una stagione estiva, sotto la direzione del valoroso maestro Morelli e con la partecipazione di ottimi artisti. Opere eseguite: *La Traviata* (protagonista Nera Marmora, tenore Polverosi, baritono Galeotti); *Manon* di Puccini (soprano Romanelli, tenore Chisla, baritono Paci); *La Sonnambula* (Elda Di Veroli, tenore Marescotti e basso Argenti); *L'Amico Fritz* (Marmora, Polverosi, Paci); *Barbiere* (Di Veroli, Marescotti, Paci, Argenti). L'esito finanziario della stagione, che è stata un interessante esperimento di gestione cooperativa fra masse e artisti, notevolissimo.

⊗ A Bergamo si è data, al Donizetti, una stagione lirica inconsueta con la *Dannazione di Faust*, *Rigoletto*, *Il piccolo Marat*, direttore il maestro Guarnieri. Ricordiamo tra gli esecutori: Marcello Journet, Gennaro Barra, Concita Supervia (per la *Dannazione*); la Toti Dal Monte (nel *Rigoletto*); Irma Viganò e il tenore Bergamaschi (nel *Marat*).

⊗ Si è svolta con fortuna, in molte città dell'Alta Italia, una tournée col *Barbiere di Siviglia* del quale è stata Rosina attraentissima la Toti Dal Monte. Altri esecutori Ernesto Badini, il tenore Gualtieri, Vittorio Julio, Pietro Bordogni; direttore il maestro Paolantonio.

⊗ Tra le operette nuove, ultimamente rappresentate, meritano menzione: *La maestra d'amore* di Vincenzo Segni su libretto di Reggio, allo Scriba di Torino; *Il diavolo mi portò*, tre atti di Reichwein intessuti di gala musica sopra un argomento abbastanza grazioso, a S. Pellegrino; *Le nozze di Zonzon*, musica di Camerani, sovrabbondante di valzer, su parole di Reggio e di Mora, al nostro Politeama. Ma, a giudicare almeno dalle repliche, il miglior successo l'ha ottenuto, all'Eliseo di Roma, *Don Gill dalle calze verdi*. L'intermezzo ricavato, da Mario Corsi e Massimo Salvini, da una commedia di Tirso da Molina è divertentissimo. Il maestro Carabella l'ha saputo rivestire di musica ispirata, italiana e di buon gusto, aliena dai soliti clichés più o meno tedeschi. La Compagnia Riccioli ne ha offerto una esecuzione mirabile.

⊗ Le due ultime operette che in Germania hanno avuto grande successo sono state: *La Piccola peccatrice* di Gilbert, al teatro Schiller di Berlino; *Il diavolo rosso*, del maestro Schillfart, al Comunale di Norimberga.

⊗ *Il ratto dal serraglio*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte* sono le opere di Mozart rappresentate recentemente a Salisburgo, per festeggiamenti in suo onore, sotto la direzione dei maestri Strauss e Schalk. Le rispettive esecuzioni furono assai equilibrate; nessun interprete eccellente, ma tutti buoni e sempre a posto. Nel *Ratto dal serraglio* emerse la signora Kurz, una delle migliori cantanti austriache. Scenari e costumi decorosi ma senza nessun carattere di sontuosità.

⊗ A Gembloux (Belgio) si è rappresentato, per la prima volta, un dramma lirico, *Wiebertus*, nome del fondatore di quella città, parole di Namèche e Debecker, musica, sullo stile dell'oratorio classico, di Debecker. Buon successo.

MUSICA VOCALE DA CAMERA CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANOFORTE

- A. GUARNIERI
117627. - *Mal querido*. Notturno. (dalle *Impressioni di Spagna*) S. o T. 1. 3.-
117668. - *Figlie d'è carità*. Canzone napoletana. Versi di R. Galdieri. S. o T. 4.-
117669. - *L'oro è o sole*. Canzone napoletana. Versi di R. Galdieri. S. o T. 3.-
117709. - *Caro, caro el mio bombia*. Canzone veneziana. Parole di R. Fambel. MS. o Br. 3.-
E. OLIVIERI SANGIACOMO.
116639. - *Dal « Rabalyat » di Omar Kayam*. Quanto lirico. MS. o Br. 5.-
116640. - *Berceuse bretonne*. Paroles de Th. Botrel. MS. ou Br. 4.-
116641. - *Je n'ai rien*. Paroles de H. de Régnier. MS. ou Br. 4.-

(Nel prezzo è compreso l'assonno).

EDIZIONI RICORDI

CONCERTI

MILANO

⊗ CONCERTI DELL'ORCHESTRA DELLA SCALA. — La stagione dei Concerti al Teatro del Popolo ebbe una degnissima chiusa con i tre Concerti diretti da Arturo Toscanini il 12, il 15 e il 22 dello scorso luglio. In origine, il concerto avrebbe dovuto essere uno solo: ma il suo successo fu talmente grande e la folla di pubblico accorso talmente considerevole, da rendere indispensabili un secondo e poi un terzo concerto.

Figurarono nel programma la 1ª di Beethoven, l'*Incompiuta* di Schubert, le « ouvertures » della *Cenerentola* e dei *Vesperi*; e, tra i pezzi moderni, *Juventus* di de Sabata, *Notturmo* e *Rondò fantastico* di Pich-Mangiagalli, *Antiche arie e danze* e *Fontane di Roma* di Respighi.

Alla fine dell'ultimo concerto, il pubblico rimase lungamente nella sala ad acclamare Toscanini, che appariva commosso.

Anche il maestro Respighi, presente all'esecuzione dei suoi pezzi, ebbe simpatiche feste.

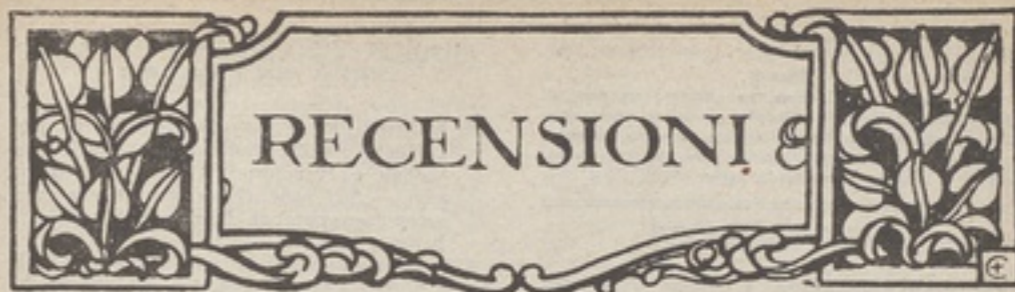
⊗ Nel salone dell'Istituto dei Ciechi, il 12 corrente, per iniziativa della « Von Music Studios » di New York — Associazione sorta per far conoscere fra gli artisti e maestri americani la nostra letteratura musicale — si è dato un interessante e riuscito concerto col concorso dell'organista Edgard Bowmann, e del soprano signorina Isabella Fosta, entrambi americani. Si sono eseguite composizioni per organo di Bach, Bossi, Widor, Von e Ravanello, ed arie di Benedict, Massenet, Fourdrain, Young e Meyerbeer.

⊗ Il 17 agosto a Pesaro si svolse un concerto diretto da Amilcare Zanella. In programma, tra l'altro: un frammento dell'opera *Etiennae* del maestro Carloni, il quale ha confermato le doti di colto musicista; alcuni brani delle *Visioni francescane*, del maestro Raffaelli.

Il maestro Zanella fu assai festeggiato con gli esecutori Augusta Coen e tenori Borghetti e Usca.

⊗ Anche a Genova, l'Istituto Paganini ha dato un saggio di *Ritmica Dalcroiziana*, diretto dal prof. L. E. Ferrara di Torino. Egli, sedendo al pianoforte, indicava concisamente e chiaramente gli esercizi da eseguirsi. Dapprima, salti, arresti, genuflessioni, cambio immediato di direzioni e di movimenti; poi esperimenti in rapporto alle varie divisioni del tempo; infine fu la volta dei solfeggi e delle improvvisazioni. Tutto il saggio ha dimostrato ancora una volta come il metodo, che nulla ha da fare con la coreografia, sia spiccatamente musicale e come il risultato più cospicuo possa darlo attingendo il massimo grado d'espressione ch'è, nel caso dell'unione del suono col gesto, la perfetta raffigurazione plastica della musica che si propone d'interpretare e di esprimere.

⊗ Il maestro Jacques Dalcroze ha diretto, recentemente, a Ginevra, col violinista Klein il suo *Poema* (1º concerto) per violino e orchestra.



MUSICA DIDATTICA

U. V. I. (Unione Violinisti Italiani) — *La tecnica del Violino divisa in cinque parti*. — Opera composta in collaborazione dei seguenti Professori dei Conservatori di Musica Italiani: M. ANZOLETTI, M. CORTI, G. DE ANGELIS, R. FRANZONI, G. FUSELLA, F. DE GUARNIERI, E. POLO, R. PRINCIPE, R. TAGLIACCOZZO. (G. Ricordi & C., Milano).
Da *Il Pensiero musicale*, Bologna. Anno II n. 6.

La terza parte di questa raccolta recentemente pubblicata dalla Casa Ricordi è composta, come la prima e la seconda, di cinque fascicoli:

1º Uguaglianza e velocità, Scale, Esercizi, Arpeggi, ecc.
2º Salti della mano sinistra e dell'arco.
3º L'Arco.

4º Il Trillo doppio, il Tremolo, gli Armonici semplici e doppi, il Pizzicato.

5º Abbellimenti a doppie corde, ecc.
Dopo la pubblicazione della prima e seconda parte della raccolta, si ebbe già occasione di dichiarare che i nomi di colleghi illustri che, in valida cooperazione curarono l'opera, costituiscono già di per sé una in dubbia garanzia sul pregio di essa.

La terza parte, che si presenta di grande interesse e utilità tecnico-didattica, afferma una volta di più l'alto e nobile concetto che gli egregi collaboratori vollero prefiggersi per lo svolgimento dei loro programmi.

In questa stessa parte, e precisamente nel 5º Fascicolo, ove nel capitolo riguardante le « Fioriture », emergono in speciale modo già note « Revisioni », « Frammenti », e « Cadenze » del Corti, del Polo, del Franzoni e del Guarnieri, da applicarsi ai più celebri brani formanti il repertorio di ogni serio violinista, è degna di particolare considerazione la riuscitissima Cadenza dell'Anzoletti, per il primo tempo del Concerto in Re di Paganini.

E facile quindi presagire un'immane successo a quest'opera di valore autentico e, soprattutto, prettamente italiana. U. S.

PERRACHIO (L.) — *Il Re guardiano d'Oche*. Dieci Studi per Pianoforte sulla novella di Andersen. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Musicalisti d'Italia*, Milano. Anno II, n. 5.

L'A. dedica questi Studi a soggetto ai piccoli e ai grandi; e invero l'esecuzione di essi è affidata in parte alle inesperte mani dei fanciulli e in parte a quelle più abili, ad esempio, del maestro o di altro esecutore adulto. E la divisione dei compiti è fatta nella maniera più simpatica ed originale e al tempo stesso con un sottile accorgimento tecnico: quello di abituare il piccolo pianista al tempo e al ritmo senza stancarlo con difficoltà, anzi, divertendolo con ciò ch'egli ascolta dal suo compagno di esecuzione. L'importanza estetica di questi brevi pezzi è, naturalmente, concentrata quasi per in-

tero nella parte eseguita dal pianista adulto; ed essa è veramente notevole, sia per il sentimento ingenuo e fresco che ispira i quadretti musicali del Perrachio, sia per la sobria raffinatezza della tecnica. Mi piace soprattutto rilevare i pregi di una ritmica variata ed efficace e quella di una armonizzazione, che trae vaghezza non da complessità di combinazioni foniche, ma da un semplice e diffuso senso diafonico bimodale. G. C. P.

LISZT (F.) — *Années de Pèlerinage*. Quattro volumi; revisione di Gino Tagliapietra (G. Ricordi & C., Milano).

Del milleduecentotrentatré lavori lasciati da Francesco Liszt quanti sono sconosciuti? Non basta: di quanti si ignora la stessa esistenza? Senza dubbio della maggior parte. Strano destino per un grande maestro. Poiché Liszt, volere o no, non solo fu un grande esecutore-interprete e un gran mecenate dell'arte, ma pure un grande autore. Lo studio delle sue composizioni porta continue sorprese e per la profondità del pensiero e per la constatazione che fu lui, non altri, ad usare e diffondere per primo tante novità di forma, di procedimenti, di arditezze. La sua scienza, lo si sa, ora è superata, ma anche quella di Beethoven è superata, e per questo? Molti dei lavori lisztiani sono tuttora ricchi della vitalità iniziale, sono arte sana. Salutiamo perciò con piacere questa nuova edizione degli *Années de Pèlerinage*, nei quali il Liszt esalta soprattutto le bellezze naturali e le glorie artistiche del nostro paese. È un atto doveroso di gratitudine, di devozione alla sincerità d'un'anima che ha sempre voluto rendere omaggio al bello dove l'ha trovato. Il maestro Tagliapietra, già noto per la sua valenza di revisore di altri lavori del Liszt (le *Rhapsodie*, ad esempio), ha pure stavolta profuso la sua amorosa e sapiente cura nella nuova pubblicazione, che nulla può invidiare alle migliori dell'essere. I. N.

MUSICA PER ORGANO

CAYRON-MARTINEAU (J.) — *Prélude-Carillon pour Grand Orgue*. (M. Senart, Parigi).

« L'A. s'è provato ad imitare un carillon di festa, che si sente in moto, serdo e confuso, s'anima poco a poco con sonorità chiare e solarie, canta nella sua pienezza, poi rallenta e va gradualmente morendo »; così l'autore stesso in una nota che dipinge esattamente il pezzo. Il quale domanda un organo buono e grande ed un organista sicuro del ritmo, perchè varii movimenti s'intrecciano di continuo.

MAC CUNN (H.) — *Highland Memories Suite* op. 30, arranged for Organ by V. Srafford. (Augener Ltd., Londra).

Una Suite di tre pezzi descrittivi « Memorie Scozzesi » composta trent'anni fa senza precorrere i tempi, ben ridotta per organo. Musica non difficile e d'effetto, buona per concerti in ambienti non troppo evoluti.

G. S.

GIARDA (G.) — *Tre pezzi per Organo*. (G. Ricordi & C., Milano).

Una Toccata, una Canzone, uno Studio: tre pezzi di buona fattura, di media difficoltà, in cui la linea melodica si snoda chiara e facile, con armonie semplici, ma efficaci. L'istrumento è trattato con abilità e gli organisti vi potranno ottenere dei buoni effetti.

MUSICA SCENICA

MALPIERO (G. F.) — *L'Orfeide*. - III. Orfeo, ovvero l'Ottava Canzone. Rappresentazione musicale in un atto. (J. & W. Chester Ltd., Londra).

È la terza parte dell'opera *L'Orfeide*, che esce in maniera un po' disgraziata: la prima parte *La Morte delle maschere* è ancora in corso di stampa, mentre *Le sette canzoni* sono note da un pezzo, ed ora esce la chiusa: *Orfeo*. Eppure il valore di questa parte, nel complesso dell'opera, dipende dal suo ufficio rispetto alle altre due, e se questo è vero per ogni parte d'un tutto, è anche assai più vero per la chiusa, che ha una funzione essenziale e decisiva.

Siamo in un teatro settecentesco. Dopo un'entrata che prepara l'ambiente, si assiste allo spettacolo d'un Nerone-marionetta gonfio e comicamente truce, che fa le sue tirate fra le proteste dei parrucconi e gli applausi dei fanciulli (tanto sciocchi questi come quelli). A un tratto si fa buio ed appare Orfeo in abito da pagliaccio col liuto, saluta umorosamente il pubblico e si mette a cantare una filastroca svenevole ed interminabile, che fa addormentar tutti, tranne la Regina (sì, c'è anche la Regina col regal consorte); la quale, alla fine, estasiata, s'invola nelle braccia d'Orfeo, mentre « tutti dormono e russano e quasi tutte le candele si sono spente ». Ognuno vede: è una satira contro la balordaggine... di tutti; dei pavidetti parrucconi, degli scolliti giovinelli piadottori d'ogni anche più sciocca novità, contro l'enfasi melodrammatica convenzionale, e chi se ne innamora.

Il testo è composto dal Malpiero, che ha utilizzato riconoscibili elementi poetici, del Rollé nella canzone del Cavaliere subito all'inizio, del Poliziano di cui sono le tre canzoni di Nerone, e del Cavalier Marino nello « scioppo » d'Orfeo. È eliminato ogni recitativo.

E la musica? Fa quel che deve fare: ride o piange, secondo i momenti. Tutti conoscono ormai la personalità del Malpiero e nessuno si aspetta cose lontane dalla sua maniera.

Nella scena d'entrata nel teatro settecentesco la musica è fresca e vivace, col ripetuto contrasto fra le dolcine dichiarazioni d'un cavaliere ad una poco tenera dama, ed il grido d'un venditore di bevande. L'entrata del Re e della Regina è pomposa quale si conviene a sovrani col diadema di carta d'oro.

L'entrata del velario del teatrino che sta sul proscenio (la disposizione scenica è, invero, piuttosto complicata!) risveglia una deliziosa visione infantile rococò.

Ma la parte principale del lavoro consiste nelle tirate di Nerone ed in quelle d'Orfeo, le quali ultime sono tutte chiaramente intonate all'addormentamento generale. È opportuno quest'effetto? Oppure non dovrebbe il sonno verificarsi per azione non voluta del canto del bravo non che soporifero Orfeo, il quale dovrebbe far russare proprio mentre vuole e crede di essere toccante ed efficace?

Un altro lato essenziale è il colore strumentale, che certo ha parte saliente in questo lavoro, e qui non può esservi.

In complesso: una satira arguta e spesso sferzante, sia nel testo e sia nella musica. GIULIO BAS.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

DE GUARNIERI (F.) — *Quartetto in Fa per 2 Violini, Viola, Violoncello*. - *Elegia per Violino e Pianoforte*. (Pizzi & C., Bologna). — *Sicilienne, Gigue, pour Violon avec accompagnement de Piano*. (Enoch & C., Parigi).

L'A. si presenta in queste varie composizioni sotto aspetti diversi: leggero e gradevole nelle due Danze; dolcemente melanconico nell'Elegia (dove nella trasparente semplicità si sente una voce che viene dal cuore); nobile e denso nel Quartetto. La perfetta signoria del violino, che rende scorrevoli e di bell'effetto i pezzi minori, si manifesta nel Quartetto sotto forma di bella sonorità; di quella che nasce dalla naturalezza d'ogni parte e del suo andamento vivo e musicale.

Questa non è una specie di sinfonia per quattro strumenti, è un quartetto vero, dove un contenuto austero e pur vivo viene espresso in forma serrata, come in un dialogo intelligente ed espressivo.

Forse la Canzone poteva svilupparsi un po' di più, ampliando la parte calma e più affettuosa del lavoro; ma è già bella così, che non credo vi sia chi, sentendola, non ne sia grato all'autore.

BLOCH (E.) — *Streichquartett*. (Universal Edition, Vienna).

Un'opera possente, tutta spirante una profonda indicibile fatalità, che pare sospinga verso i più oscuri problemi dell'essere. Il Quartetto è in quattro tempi: un *Lamentoso agitato* (dopo un'introduzione più lenta), con temi contrastanti, è vero, ma tutti animati da un vigore per cui la parola « passione » sarebbe volgare; un *Allegro frenetico* che davvero travolge, a cui s'intercala un *Intermezzo* nostalgico; un *Andante pastorale* che fa pensare ai pastori Ebrei in cattività; ed un *Finale* che riassume il lavoro con rara potenza. Tutto ciò è espresso con concisa efficacia, tanto senza ricerche come senza riguardi.

Segnaliamo quest'opera a quanti amano l'arte alta ed austera.

KRENEK (E.) — *Streichquartett op. 6*. (Universal-Edition, Vienna).

Sono sei strotte in forma di tema variato, serrate da una Fuga, su due motivi: tre semitoni ascendenti, e le note si bemolle, *la, do, si naturale* del nome di Bach.

Il tono è nobile e raffinato, l'elaborazione maestrevole. Crediamo sia difficile rendersi conto esatto di questo lavoro senza un'esecuzione sicura ed intelligente.

KAUDER (H.) — *Streichquartett*. (Universal-Edition, Vienna).

Lavoro serio ed elevato, essenzialmente sintonico, non nel senso orchestrale, ma in quello classico d'intima elaborazione di germi generatori. Il contenuto propriamente poetico, data quest'attitudine artistica, è più che mai inseparabile della maniera in cui venne espresso.

Il Quartetto è formato da tre tempi, coi due ultimi incatenati, anzi indicati come una cosa sola, benché a pag. 22, cessata l'alternativa di periodi contrastanti che costituiscono il secondo tempo, incominciò chiaro un fugo che chiude l'opera.

La quale, pur tradizionale nella sostanza e nella tecnica, è viva ed efficace, senza presentare speciali difficoltà d'esecuzione.

LENDVAI (E.) — *Quintett für Blasinstrumente* (Simrock, Berlino).

Un Quintetto per flauto, oboe, clarinetto, corno e

fagotto non è cosa frequente; e questo, per quanto si può giudicare senza sentirne l'esecuzione, pare scritto in maniera davvero felice.

Il carattere è d'una bella semplicità, come di cosa viva, chiara e pure fresca; tutto vi si svolge naturalmente in una buona polifonia strumentale, che sgorga da un semplicissimo tema di sapore popolare.

Difatti, benché l'A. abbia chiamato *Tema variato* solo il primo dei tre tempi, anche l'*Intermezzo* ed il *Finale* dipendono dal tema del principio, che anzi ritorna alla chiusa, proprio come alla prima battuta.

Raccomandiamo questo bel lavoro ai gruppi ed alle scuole di strumenti a fiato. L'esecuzione non dev'essere neppure difficile.

DOIRE (R.) — *Sonate en Fa dièze pour Piano et Violon*.

(M. Senart, Parigi).

Lavoro in tre tempi di quel carattere serio e pure ricercato ch'è ormai corrente nella buona media delle composizioni parigine. Vi si sente la mano d'un compositore che sa scrivere e costruire con sicurezza, ma è debole la vitalità intima e sostanziale della musica; per ciò le dimensioni del lavoro riescono soverchie, pure senz'essere fuori delle abitudini odierne.

L'esecuzione non presenta speciali difficoltà.

SCOTT (C.) — *Moods. Three Pieces for the Pianoforte*. - *Vesperale arranged for Violoncello and Pianoforte*.

(Elkin & C., Ltd., Londra).

Sono cose assai diverse. I tre pezzi per pianoforte, recenti, hanno pronunciati tutti i caratteri ormai ben noti dello Scott, mentre il *Vesperale* (che qui si presenta ridotta) è certo cosa giovanile ed ha andamento amabile che piace ai più.

I tre Stati d'animo: *Tristezza, Stanchezza, Energia*, non son difficili né da intendere né da suonare; sono personali, ma non c'è dubbio, l'A. si ripete un po' nei suoi lavori.

Il *Vesperale* poi è del tutto facile per i due strumenti.

MALERBI (L.) — *Sonata I da un divertimento per Pianoforte solo*. - *Sonata II da un capriccio per Pianoforte solo*. Trascrizione e riduzione per Violino e Pianoforte di Dario Rambelli.

(Pizzi & C., Bologna).

Luigi Malerbi fu il primo maestro di Gioacchino Rossini, e sta bene; ma se queste due Sonate sono la prova della sua « genialità, profondità », ecc., guai!

GABRIELI (A.) — *Due Madrigali tratti da « Il primo Libro dei Madrigali a tre voci »*. Trascritti in partitura moderna da Maffeo Zanon.

(S. T. E. N., Torino).

Sono saggi di quella vecchia arte di cui più si parla che non si conosca. I Madrigali in realtà sono sette, perché il primo « *Deh, dove senza me* » consta di tre stanze formanti ognuna un pezzo a sé, ed il secondo « *Dunque fu ver* » consta di quattro stanze; tutti trattati in maniera da poter servire di modello del genere, specie dal lato formale. E fece bene il maestro Zanon ad offrire queste esumazioni agli studiosi ed ai gruppi di madrigalisti, non foss'altro come augurio, perché se non ve n'è se ne formino. GIULIO BAS.

BUTTLER (L.) — *Asterisks*. - *Flower Sketches for Piano*.

BERINGER (O.) — *Six Musical Illustrations for Pianoforte*.

BURROWS (B.) — *Two Pictures for Piano-forte*.

(Augener Ltd., Londra).

Tutte cose facili, adatte a graziose giovinette che vogliono passare il tempo onestamente. Le *Due Pitture* del Burrows sono più musicali delle altre.

REGER (M.) — *Maria Wiegentlied op. 76* (Bote & Bock, Berlino).

Semplice Ninnanna di Maria a Gesù bambino, per canto e pianoforte, improntata a dolce affettuosità. Esecuzione facile.

GRAENER (P.) — *Wiegentlied "Nun gute Nacht" op. 37 n. 6*. (Bote & Bock, Berlino).

Ovvia Ninnanna, non volgare, ma senza carattere. Esecuzione facile.

WOLF (H.) — *Lieder aus der Jugendzeit herausgegeben von F. Foll. N. 10 "Aus meinen grossen Schmerzen"*. (Lanterbach und Kuhn, Lipsia).

È un canto che trova il suo posto nello svolgimento di quello che fu poi il grande Hugo Wolf (di cui è un'opera giovanile), e risveglia ancora qualche nobile eco nell'anima nostra, pur senz'aver più l'efficacia di quando fu scritto.

GROVLEZ (G.) — *Les Marionnettes. Pour Piano*. (Augener Ltd., Londra).

Una cosina leggera e facile non senza qualche po' di birichineria.

MAC DOWELL (E.) — *Long Ago*. Transcription for Violin and Pianoforte. (Elkin & Co., Ltd., Londra).

DUPUIS (S.) — *Invocation*. Pour Violon avec accompagnement de Piano. (M. Senart, Parigi).

RICCI-SIGNORINI (A.) — *Canto Agreste per Violino e Pianoforte*. (A. & G. Carisch & C., Milano).

Tre pezzi assai diversi, adatti a diversi gradi e gusti di dilettanti. Il primo è una lirica trascritta: un canto dolce e sereno, facilissimo e gradevole. Il secondo, molto più violinistico, è del vecchio tipo espressivo romantico. Il terzo, di modesta invenzione melodica, ha finesse armoniche modernizzanti con qualche buon effetto.

DELMAS (M.) — *Nuit Blanche*. Poésie d'Albert Samain.

(M. Senart & C., Parigi).

Lirica molto delicata se pure non troppo personale.

VERSEPUY (M.) — *Le Corbeau et le Renard pour Chant et Piano*. (M. Senart & C., Parigi).

Chi conosce le tre Favole di M. de La Fontaine musicate da M. Caplet, difficilmente può apprezzarne delle altre.

TREMOIS (M.) — *1er Recueil de Mélodies pour Chant et Piano*. (M. Senart & C., Parigi).

Non si può dire che questi canti manchino d'una certa finezza, ma vi si sente un po' troppo l'eco della scuola; vorremmo dire, in francese: *l'auteur est beaucoup trop sage*.

DUPUIS (S.) — *Rondes-Crémignons*. Harmonisation pour Chant et Piano. (M. Senart & C., Parigi).

Sono due *Rondes* e cinque *Crémignons* (due forme di canti popolari), che l'A. presenta senza dire da dove

vengono (e sarebbe interessante), ed armonizzate in maniera semplice, sì, ma senza carattere d'ambiente locale. Il canto popolare così trattato non ha altro valore che quello delle melodie (e qui sono graziose, pur senza aver nulla di saliente), ma l'elaborazione non va oltre un lavoro dilettantesco, né arduo, né troppo lapidario.

D'OLLONE (M.) — *Dites-moi quel est mon pays...* — *Solitude pour Chant et Piano.* (M. Senart & C., Parigi).

Canti dolci, delicati, d'una lirica molto sentita e teneramente espressa, dove la voce canta parlando, mentre il pianoforte tessie un ricamo continuo e quasi evanescente.

Nessuna difficoltà d'esecuzione.
BAZELAIRE (P.) — *Portraits d'Élèves.* 10 Esquisses pour Piano. - *Cortège.* Étude de Concert pour Piano. - *Triptyque pour Chant et Piano.* - *Les yeux d'or de la nuit pour Chant et Orchestre.* Réduction pour Soprano et Piano.

(M. Senart & C., Parigi).
Musica perfettamente corretta, d'un tono gradevole e distinto, ma che non dice niente di nuovo. *Les yeux d'or de la nuit* sono il lavoro di maggior conto e mole, su bellissime parole di Léon de Lisle, ed anch'esso si deve riconoscere pezzo onorevole, nobile... ma nulla di più. o. s.

SAUVREZIS (A.) — *Calme des jardins.* (M. Senart, Parigi).

La valorosa compositrice francese presenta una *Serenata*, tolta dalla pastorale «l'Indifférent». Ispirata a un concetto d'imprecazione ritmica e tonale, la pagina vocale offre gustose attrattive di dettaglio, ma riveste, nell'insieme, un carattere di interruzione continua, tendente a spogliare la composizione di ogni efficace espressiva.

MOREAU F. (H.) — *Les Vierges au crépuscule.* (M. Senart, Parigi).

Nelle ultime pubblicazioni vocali francesi, raramente si rivela la compiacenza dell'autore di affidare alla voce lo svolgimento di un'idea fondamentale, che si snodi con bella continuità, per rinvigire di calore espressivo la lirica prescelta. Il musicista segue altri intendimenti, più pianeschi forse, ma meno vocali; e il cantante deve limitarsi a decorare la concezione del compositore, quasi l'organo umano fosse divenuto un flauto di un'orchestra descrittiva.

MASSI-HARDMANN (F. W.) — *Near the Hill.* (Augener Ltd., Londra).

In Inghilterra si canta ancora, non sempre in modo originale forse, ma con garbo, con senso logico; e fra tanta irrequietudine di atteggiamenti, si prova un vero sollievo leggendo una romanina piano, graziosa, che permetta alla voce di modularsi con qualche finezza e di espandersi liberamente.

MASSI-HARDMANN (F. W.) — *The Beloved's Voice.* (Augener Ltd., Londra).

L'autore qualifica il tempo della romanina in modo personale; trascura di precisare la rapidità del movimento, e concentra la dicitura nell'indicazione dell'espressione: *Con estasi*, egli dice; e lascia all'esecutrice d'imprimere alla musica la propria individualità, interpretando liberamente la melodia, improntata ad una quadratura ritmica, non molto dissimile da quella propria agli Inni.

E. O.

MUSICA PER BANDE

TOSI (L.) — *Inno Eroico*, per Banda. (G. Ricordi & C., Milano).

Dal giornale *Musica*, Roma, Anno XVI, N. 3.

È una composizione di solida struttura armonica e di sagace disposizione strumentale. I temi chiari e nettamente marziali assumono, attraverso le varie combinazioni dei timbri, un aspetto sempre nuovo ed interessante, e si sviluppano nel «finale» con ampiezza di linee suggestive e di effetto emotivo sicuro.

L'A. — direttore della Civica Filarmonica di Bellinzona — dimostra una conoscenza non comune della strumentazione bandistica e una raffinata sensibilità che gli permettono di ottenere degli impasti coloristici luminosi. Se pensiamo che il ritmo del tempo «eroico» è stato strutturato in ogni modo e da innumerevoli compositori, dobbiamo compiacerci con il maestro Tosi perché ha saputo sottrarsi a tutti quei luoghi comuni in ogni composizione del genere, e specialmente perché ha evitato quelle consuete rivoluzioni cadenziali ormai fessuose ed irritanti.

Dopo una efficace introduzione, nella quale il tema principale, affidato ai clarinetti, al saxofono ed ai flicorni soprani, è sapientemente sostenuto da armonie nette e ritmiche, tutta la massa strumentale riprende detto tema e fortemente lo lancia, quasi squilla di guerra, in una sonorità disciplinata e vivace.

Segue poi un canto accorato del saxofono soprano in mi b e del flicorno soprano in mi b con sordina, su di un tessuto ben colorito di clarinetti a ritmo ansioso e di bassi d'accompagnamento solenni e tristi. Il largo respiro della melodia dolorosa e la toccante insistenza del legno nel loro disegno quasi arpeggiato, ma con accennazione vagamente stanca, fanno un contrasto vivo con la esultanza della prima parte di questa composizione e con la fragorosa e luminosa marzialità del «finale» nel quale l'A. raggiunge degli effetti di sonorità veramente magnifici.

Una banda organicamente composta può includere nel proprio repertorio quest'*Inno Eroico* dedicato «ai caduti ed ai mutilati per la libertà e la grandezza d'Italia» con sicurezza di ottenere un buon successo.

SALVATORE RUBERTI.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Arcati

BERTONI (F.).

E. R. 232. - *Quartetto N. 1* per due Violini, Viola e Violoncello. (Partitura e Parti staccate) L. 8.—

CORELLI (A.).

E. R. 233. - *Il Concerto Grosso* per Archi, con Pianoforte. Op. VI. (Partitura e Parti staccate) » 12.—

E. R. 235. - *VIII Concerto Grosso* per Archi, con Organo. Op. VI, fatto per la notte di Natale. (Partitura e Parti staccate) » 14.—

Edizioni rivedute da A. TONI.

(Nei prezzi è compreso l'amento).

EDIZIONI RICORDI



CONCORSI

⊗ La Reale Accademia filarmonica romana, Via S. Rocco, 1, bandisce una serie di concorsi nazionali di liuteria, con scadenza il 15 Aprile 1923. Chiedere alla medesima, programma dettagliato.

⊗ Non avendo avuto esito soddisfacente il concorso bandito dal «Nuovo Giornale» di Firenze, per una Canzone di carattere toscano e popolare, lo stesso quotidiano lo indice nuovamente, con scadenza il 30 Settembre p. v. Si dovrà musicare una delle tre poesie vincitrici della gara primaverile e pubblicate nel N. 167 del medesimo giornale.

⊗ Nell'Aprile 1923 avrà luogo nella sala del R. Conservatorio di Napoli una gara (Rossomandi) — con premio un diploma d'onore e L. 2.000 — tra pianisti e pianiste italiani licenziati da un R. Conservatorio o Istituto musicale del Regno. La Casa musicale F.lli Curci, Napoli, Via Roma, 304, invia programma a richiesta.

⊗ Il giornale «Musica» di Roma, Via del Gesù, 57, invita i musicisti d'Italia ad un concorso per una fiaba musicale da rappresentarsi al Teatro del Piccolo. Premio L. 2.000. Scadenza 31 Dicembre p. v.

⊗ La Lega musicale italiana di New York (128 West 49 th Street), non avendo avuto buon esito — vedi nostro fasc. 7° c. a. — il precedente concorso per un'opera in un atto e per un balletto, ne indice un'altro:

a) per un'Opera in un atto, col premio unico di L. 20.000, scadenza 31 Dicembre 1923.
b) per una Suite orchestrale, con premio di L. 5.000, scadenza 30 Aprile 1923.

Chiedere alla Lega stessa norme e schiarimenti.

⊗ Al concorso bandistico svoltosi ad Alba, lo scorso Agosto, riuscirono vincitrici le seguenti bande:

Divisione I.^a — 1° premio: «S. Cecilia» di Torino e «Operaia» di Torino, a pari merito. — 2° «Filarmonica» di Canale. — 3° «Sant'Antonio» di Magliano Alfieri. — 4° «Filarmonica» di Venezia Reale.

Divisione II.^a — 1° premio «Filarmonica» di Petrino. — 2° «Filarmonica» di Moncalieri. — 3° Bande di Fossano e di Castellazzo. a pari merito. — 4° «Filarmonica ferrovieri» di Torino. — 5° «Filarmonica» di Trino. — 6° «Filarmonica» di Brusasco.

NOTIZIE

⊗ Nei giorni 14 e 15 agosto, Orvieto ha degnamente commemorato, con intervento di autorità e di folla grandissima da Roma e dai paesi vicini, Luigi e Marino Mancinelli, suoi illustri figli. Nel teatro che prende nome dal primo, Ugo Falena ha pronunziato un applaudito discorso illustrante la carriera direttoriale di Marino e quella anche di compositore e di insegnante di Luigi. Le parole del chiaro conferenziere hanno veramente interessato ed anche commosso l'uditorio che allo scoprimento dei busti dei due insigni concittadini, è scattato con applausi calorosissimi. Il giorno successivo, poi, nel magnifico Duomo, in ricorrenza dell'Assunta patrona della città, pontificante il Vescovo, si è eseguita la *Missa in auxilium Christianorum*, dello stesso Mancinelli, a quattro voci con accompagnamento d'organo. La Polifonica romana, diretta da mons. Casimiri — reduce dai trionfi di Parigi e di America — ha dimostrato nuovamente le sue eccellenti doti. La musica ha destato una magnifica impressione, come già l'aveva suscitata a Torino, a Lucca e nelle molte città ove fu eseguita.

⊗ Una caratteristica manifestazione ha seguito a Napoli, la sera del 9 corrente, alla tradizionale festa di Piedigrotta. Un corteo popolare marinairesco, al quale hanno partecipato autorità e notabilità cittadine, si è recato a Marechiaro (Posillipo) per inaugurare una targa in ricordo dell'omonima canzone con la quale Salvatore Di Giacomo e Francesco Paolo Tosti immortalarono quel luogo incantato. Il tenore De Lucia ha cantato per tre volte, applauditissimo, la canzone di *Marechiaro*, al suono di liuti, arpe e mandolini.

⊗ *La morte di Euridice* è il titolo della nuova opera di Amilcare Zanella, direttore del Liceo pesarese; Luigi Gazzotti sta per musicare *Udditta*, tragedia biblica in 4 atti di Clemente Coen. Gennaro Abate ha scritto due libretti che, anche rivestirà di musica; essi hanno per titolo, *La Vandea* (con sfondo l'insurrezione dei contadini nel 1903) e *La Lavallière* (ambientata sulla Corte di Luigi XVI).

⊗ Mentre si stanno dando gli ultimi tocchi al cartellone della Scala, sono stati già pubblicati quelli del Dal Verme e del Carcano, per l'imminente stagione autunnale.

Nel primo teatro si rappresenteranno: *Lo-*

hengerin, Manon (M.), *Francesca da Rimini, Puritani, Dannazione di Faust, Ballo in maschera, Barbiere di Siviglia* e la nuovissima *Tempesta* di Lastuada. Ne sarà direttore (meno che per la *Tempesta*, che verrà diretta dal maestro Fallon) il maestro Guarnieri e tra gli esecutori ricordiamo la Storchlo, la Sasi, Bonci, Cortis, Cesabianchi, Borgioli, Crabbé, ecc. Il Carcano avrà per direttore il maestro Luon e offrirà al pubblico: *Giulietta Tell, Butterfly, Barbiere, Piccolo Marat, Loreley, Bohème, Chénier, Gioconda, Cavalleria, Pagliacci*, e, come novità, *La leggenda di ponte*, del maestro Giacomantonio.

* A Vicenza, il 27 luglio, ha avuto luogo un importante convegno ceciliano il quale ha nominato un Consiglio di Reggenza per dirigere interinalmente l'Associazione e preparare un prossimo Congresso.

* A Taranto si è costituito un Comitato per le onoranze al musicista Tommaso Traetta, col proposito di far eseguire copia del suo *Ippolito e Aricia* che trovasi negli archivi della Magna biblioteca di Berlino. E ciò mentre si sta preparando l'esecuzione dello *Stabat mater*, dello stesso Traetta, considerato come una gemma dell'arte musicale dell'ottocento.

* Al Prix de Rome, la consueta grande gara annuale parigina, nessuno dei concorrenti ha ottenuto quest'anno il primo Gran premio. I signori Bousquet e Steck e la signorina Leleu — tutti tre allievi del maestro Widor — hanno avuto, invece, rispettivamente il 1° secondo gran premio, il 2° secondo gran premio e la menzione onorevole.

* Fritz Reiner ha assunto la direzione della Cincinnati Symphony Orchestra, al posto del dimissionario Eugenio Ysaye.

* La rivista *Montly-Musical Record* di Londra, nel suo numero di agosto pubblica uno studio del suo direttore A. Eaglefield Hull intitolato *Alalena's new Theory of Harmony*, in cui si mettono in rilievo le doti di originalità del compositore italiano, e si discutono i due saggi sull'armonia moderna ch'egli pubblicò anni or sono nella Rivista Musicale Italiana.

* Le novità che si daranno all'Opéra di Parigi, nella prossima stagione, sono: *Cydalise* di G. Pierné; *Padmavati* di A. Roussel (opera-ballo in due atti); *Salamine* di M. Emmanuel; *Prélude féérique* di A. Bloch; *Siang-Sin* di G. Hüe (ballo pantomina).

* Paderewski riprende la sua carriera di pianista, interrotta dal 1917, anno in cui entrò nella politica. Egli è scritturato per una tournée in America.

NECROLOGIO

* Il 6 agosto, quasi centenaria, è morta a Torino Virginia Boccabadati-Carignani una delle più fulgide glorie del teatro lirico italiano. Da pochi anni, dopo lasciato l'insegnamento del canto al Liceo di Pesaro, si era ritirata nel

torinese Convitto delle vedove e nubili. Colà però riceveva ancora degli amici e qualche cantante, desiderosa di consigli. Ella aveva conosciuto maestri e artisti fra i più celebri e si vantava di essere stata un po' allieva di Donizetti che frequentava la casa paterna per insegnare alla sorella di lei, Augusta, la parte di «Maria di Rohan».

Era stata, veramente, una cantatrice insigne, dotata di voce fluida, melodiosa, calda, uguale, che, con insolita naturalezza, toccava il registro acuto. Fu una «Gilda» ed una «Violetta» insuperabili, anche per la prestanza della persona. Nel quarto atto della *Traviata* si osava trovarla altrettanto espressiva che Adeline Paté. Aveva un temperamento artistico assolutamente d'eccezione e quando, già vecchia, insegnava una scena a qualche allieva, si animava, e vibrava di un nostalgico ricordo.

* A Barcellona, ottuagenario e quasi cieco, Filippo Pedrell, insigne musicista ben noto negli ambienti musicali più eletti. Compositore, critico, polemico, musicologo di grande sapienza, egli ha tentato di ricondurre la Spagna al culto degli antichi maestri nazionali e di creare opere nuove dense e caratteristiche. Egli è autore della trilogia epica *I Pirenei, La Celestina, Il Conte Arnau*, di alcune raccolte di canzoni e di qualche lavoro sinfonico.

Gi occuperemo più diffusamente di lui, nel prossimo fascicolo, in un articolo di Arnaldo Bonaventura.

VARIETÀ

Alcibiade e il flauto

Dice Plutarco, narrando i casi della fortunosa vita di Alcibiade, che questi, giunto all'età atta ad intraprendere gli studi, obbediva con sottomissione a tutti i precettori, ma evitava solamente di applicarsi allo studio del flauto, quasi fosse cosa volgare ed indegna. Pietrò e lira, soleva dire, non danneggiano il portamento che s'addice a uomo di civile condizione, mentre chi suona il flauto si deturpa tanto l'aspetto con quel gonfiarsi la bocca, che perfino quelli che meglio lo conoscono, stentano a ravvisarne il sembiante. Chi suona la lira può allo stesso tempo emettere la voce e seguire il suono col canto, mentre il flauto tura la bocca, impedendo di cantare e di parlare. «I Tebani» ammoniva «suonino pure il flauto giacché essi non sanno ragionare: ma noi Ateniesi siamo guidati da Minerva e abbiamo Apollo per Dio tutelare, e sappiamo che Minerva gettò via il flauto e che Apollo scorticò il suonatore di tale strumento. (Allusione alla nota leggenda. Il satiro frigio Marsia sapeva trarre dal flauto dolcissimi suoni: osò sfidare a una gara musicale Apollo che suonava la cetra. A giudizio delle Muse, vinse Apollo il quale potendo, secondo i patti, far del vinto ciò che voleva, lo scorticò. Dante ricorda il fatto nel *Paradiso*, Canto I, 21).

Divulgatasi la voce tra gli altri fanciulli, che Alcibiade disprezzava il flauto e derideva quelli che lo imparavano, l'arte di suonarlo cominciò a decadere e ad essere completamente esclusa dagli esercizi liberali, e lo strumento fu ritenuto cosa da abborrirsi.

L'idea prima del «Nerone»

Perché non si creda o non si possa credere che Arrigo Boito abbia avuto dall'omonimo lavoro del Cossa l'idea di fare *Nerone* protagonista d'un dramma musicale, rammentiamo la lettera che Boito rivolgeva da Mystki (Polonia) al cav. Paolo Reale, nella quale è precisamente scritto: «In questo momento, per farla ridere, sono sotto l'influsso magnetico di Tacito e medito un gran melodramma che sarà battezzato con un terribile nome: «Nerone». Tale lettera porta la data 19 aprile 1862: il dramma del Cossa fu rappresentato, invece, a Milano per la prima volta nel demolito Teatro Re nel 1872. Tutt'al più si può dire che l'idea d'un *Nerone* nel '62 non fu in Boito che un'idea, e di idee graniose sappiamo che, platonicamente, ne vagheggiò diverse: per esempio quella d'una *Orestide*, che avrebbe dovuto essere nientemeno che una trilogia, quella d'un *Zoroastro*, che avrebbe dovuto essere un'opera in 5 atti, e qualche altra, come *Ero e Leandro*, e *Basi e Bote*. Veramente e decisamente al *Nerone* non pensò (e non vi poteva pensare) che nel 1876, dopo la rivincita del *Mefistofele*, ed anche da allora vi pensò intermittenemente, molto intermittenemente, fino... alla sua morte.

La «Sonata a Kreutzer»

La *Sonata a Kreutzer* di Beethoven, (Op. 47), fu scritta nel 1803 e l'autore stesso la eseguì nel maggio dello stesso anno, unitamente al violinista Bridgetower, un americano del nord, che si riteneva un mulatto. Non senza intenzione perciò Beethoven dapprima, nel manoscritto autografo, la intitolò *Sonata mulattica*. Quando poi la *Sonata* fu pubblicata nel 1805 fu chiamata *Sonata del diavolo*. Dedicata infine al celebre concertista di violino Rodolfo Kreutzer, fu definitivamente nota sotto il titolo di *Sonata a Kreutzer*; questi oltre che violinista fu operista: scrisse diverse opere fra le quali una *Paolo e Virginia* (1791). Di essa, come della *Pastorale* di Beethoven, fu detto: «la si ammirare col cuore e la si applaude piangendo». Dalla *Sonata a Kreutzer* è noto che Boito trasse lo spunto al quale arieggiò il «Dal camp, dai prati» del *Mefistofele*.

Statistiche... scoraggiante

Interessante rievocare il personale dei musicisti addetti ai diversi teatri di Berlino nell'anteguerra:

Alla *Cappella Reale*: un maestro di cappella in funzione e due in ritiro; due direttori d'orchestra; sei concertatori e 94 musicisti. Al *Teatro Kroll*: tre maestri di cappella; un concertatore; un direttore dei cori e 37 musicisti. Al *Teatro Friederich Wilhelmstadt*: un maestro di

cappella, un concertatore e 30 musicisti. Al *Walner*, un maestro di cappella, un concertatore, un direttore dei cori, e 29 musicisti. Al *Victoria*: un maestro di cappella, un concertatore, un direttore dei cori, un coreografo e 30 musicisti. Al *Wollesdorff*: un maestro, un concertatore, e 22 musicisti. Al *Sobborgo*: un maestro, un concertatore, 10 musicisti. Al *Nazionale*: un direttore d'orchestra e 24 musicisti. Al *Varietà*: un maestro, un concertatore, 24 musicisti. Al *Riunione*: un maestro, un concertatore, un direttore dei cori, un pianista e 32 musicisti. Al *Walhalla*: un maestro di cappella, un maestro di concerto, 24 musicisti. Al *Luisenstadt*: un maestro, un concertatore, 22 musicisti. Al *Tonhalle*: un maestro, 25 musicisti. All'*Impero alemanno*: un maestro, 14 musicisti. Al *Belle-Vue*: un maestro e 13 musicisti. Il solo teatro che non avesse orchestra era il *Residenz Theater*.

INDIRIZZI UTILI

Segnaliamo questa rubrica, per la sua importanza, agli: Editori, Negozianti di musica, Maestri, Scuole musicali, Collegi, ecc.:

Negozianti di Musica.

- BOLOGNA.
Pizzi & C. - Via Zamboni, 1.
CALTANISSETTA.
Ditta Nicosia Mario. - Corso Umberto I, 81.
FIRENZE.
Brizzi & Nicolai. - Via Cerretani, 12.
GENOVA.
Ditta De Bernardi Giuseppe succ. De Bernardi Enrico. - Via S. Luca, 52-54.
— Fratelli Serra. - Via Luccoli, 56 (rosso).
MILANO.
G. Ricordi & C. - Via Berchet, 2.
NAPOLI.
G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.
PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo Pal. Francavilla.
PARMA.
P. Bassetti & C. - Via A. Mazza, 13.
REGGIO EMILIA.
Ditta Enrico Spallanzani. - Via E. De Amicis.
ROMA.
G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 209.
TRIESTE.
Casa musicale Ditta Fabbri & C. - Via Carducci.
— Tedeschi & Obersna - Corso Vitt. Eman., 26.
— Tribel Ario succ. a C. Schmidl & C.
VARESE.
Ditta Giuseppe Riccardi. - Corso Roma, 21.
Scuole di Musica.
NAPOLI.
Liceo musicale (anno XXIV): diretto dai Maestri E. Marclano, S. Cesi. - Gall. Umb. I, 50.
TRIESTE.
Conservatorio di musica G. Tartini. Dirett. Maestro Cav. Filippo Manara. - Via Carducci, 24.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

Temporaneamente il prezzo di vendita è aumentato del 100 per 100 per tutte le categorie

CANTO

Lezioni e Vocalizzi

con accompagnamento di Pianoforte

- CONCONE (G.) (118956). 15 Vocalizzi per Soprano o Mezzo-Soprano. Op. 12 (a) Fr. 2,50.
 — (118957). 25 Lezioni per due voci di donna. Op. 13. (a) Fr. 2,50.
 — (118958). 40 Lezioni per Contralto. Op. 17. (a) Fr. 4.
 — (118959). 40 Lezioni per Basso o Baritono. Op. 17. (a) Fr. 4.

Musica vocale da camera con accompagnamento di Pianoforte

- FALCONIERI (A.) (118979). 17 Arie a una voce, raccolte a cura di G. Benvenuti. (a) Fr. 3.
 MILANUZZI (FRATE CARLO). (118980). 22 Arie a una voce, raccolte a cura di G. Benvenuti. (a) Fr. 5.
 MARIOTTI (M.) (118983). Nanna-nanna. Versi di G. Bissolati. S. o T. Fr. 2.
 — (118984). Serenata: Buona notte, cor mio. Parole di Querini. S. o T. Fr. 2.
 MASSARANI (R.) (118949). Tre acquerelli notturni: I. L'Ala. — II. Due per due. — III. Bianca luna. S. o T. Fr. 2,50.
 MESSINA (S.) (118927-28-29). Tre Poemi di Rabindranath Tagore musicati. S. o T.: I. Non nascondere il segreto del tuo cuore. Fr. 2. — II. Perché allo spunter del giorno. Fr. 2. — III. Quando le due sorelle vanno ad attinger acqua. Fr. 2,50.

PIANOFORTE

Composizioni originali e Trascrizioni

- ANTICHI MAESTRI ITALIANI (E. R. 295). Partite per Clavicembalo o Pianoforte, raccolte, rivedute ed illustrate da F. Boghen. (a) Fr. 2,50.
 — (E. R. 296). Correnti per Clavicembalo o Pianoforte, raccolte, rivedute ed illustrate da F. Boghen. (a) Fr. 2,50.
 Il prof. Boghen, con la revisione di queste opere di antichi maestri italiani, e con quella delle Partite e delle Correnti di Frescobaldi, più sono elencate, continua la sua preziosa collaborazione di appassionato ricercatore di musica, alle nostre edizioni di classici.
 BENDEL (F.) (118948). Al chiaro di luna. Composizione. Op. 139. N. 3. Fr. 1.
 COPPOLA (P.) (118954-55). Due Pezzi: I. Notturno (Studio in quart). — II. Scherzo (in stile burlesco). Cad. Fr. 2,50.
 FRESCOBALDI (G.) (E. R. 297). Partite per Clavicembalo o Pianoforte, raccolte, rivedute ed illustrate da F. Boghen. (a) Fr. 3.

— (E. R. 298). Correnti per Clavicembalo o Pianoforte, raccolte, rivedute ed illustrate da F. Boghen. (a) Fr. 1,50.

FRUGATTA (G.) (118925). Il "Moto perpetuo" per Violino di N. Paganini. Trascrizione pianistica da Concerto. Fr. 2,50.

Con una ingegnosa combinazione tecnica, questa trascrizione dà l'illusione di una rapida, continua successione di ottave, di un effetto straordinario. I concertisti potranno crederci i più brillanti successi.

LENOIR (J.) (R. 277). Hawaiian. Hawaiian Serenade. Fr. 2.

LISZY (F.) (E. R. 183). S. Francesco di Paola che cammina sulle onde. Leggenda. Edizione riveduta, detagliata e pedalizzata da F. Boghen. (a) Fr. 2,50.

— (E. R. 309). Mormori della foresta (Dans les bois). Studio da Concerto. Edizione riveduta da A. Brugnoli. (a) Fr. 2.

— (E. R. 310). Ronda dei Gnani (Ronda de Luttes). Studio da Concerto. Edizione riveduta da A. Brugnoli. (a) Fr. 2.

MARIOTTI (M.) (118707). A Ferrara. Poema sinfonico per Orchestra. Riduzione per Pianoforte dell'Autore. Fr. 6.

MASSARANI (R.) (118850). Dal Lago di Mantova: I. Canali. — II. Corale. — III. Il ponte di San Giorgio. Acquaforte. Fr. 4.

MONTANARO (E.) (118945). Falciando le messi. (Aria campestre). Fr. 2.

DANZE

BILLI (V.) (118960). Gandhi. Indian Fox trot (Intermezzo). Op. 372. Fr. 2.

— (118961). Serenata Napoletana (Hésitation). Op. 373. Fr. 2.

VITALE (R.) (118962). Binù. Fox trot. Fr. 1,50.

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

CASELLA (A.) (R. 319). Notte di Maggio. Canto per una voce ed Orchestra. Poema di G. Carducci. Riduzione per Pianoforte a quattro mani dell'Autore. (a) Fr. 5.

VIOLINO SOLO

POLO (E.) (E. R. 192). 30 Studi a corde doppie progressivi dalla 1ª alla 3ª posizione. (a) Fr. 3.

VIOLINO E PIANOFORTE

BAS (G.) (118938). Sonata breve. Fr. 4.

VIOLA SOLA

KREUTZER (R.) (E. R. 117). 42 Studi per Violino, trascritti per Viola da A. Consolini. (a) Fr. 2,50.

RODE (P.) (E. R. 119). 24 Capricci in forma di Studi per Violino nelle 24 tonalità della scala, trascritti per Viola da A. Consolini. (a) Fr. 3.

Grazie alle ottime trascrizioni per Viola ed alle accurate ditteglature e revisioni fatte dal Prof. Consolini, i cultori di quest'istrumento hanno a loro disposizione parecchi dei migliori volumi di musica per Violino.

VIOLA E PIANOFORTE

BACH (G. S.) (E. R. 116). Tre Sonate, trascritte da A. Consolini. (a) Fr. 3.

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

BOCCHERINI (L.) (E. R. 360-361-362). Tre Sonate. Revisione di G. Crepas. Parte di Pianoforte di M. Zanon realizzata sul Basso continuo originale dell'autore: N. 1, in Do maggiore. (a) Fr. 4. — N. 2, in Mi bemolle maggiore. (a) Fr. 3. — N. 3, in Do maggiore. (a) Fr. 3.

La revisione del Crepas e l'elaborazione del Pianoforte fatta dallo Zanon pongono in nuova radica luce queste tre splendide Sonate del Boccherini.

CONTRABBASSO

BILLE (I.) Nuovo Metodo per Contrabbasso a quattro e cinque corde: (E. R. 261). Primo Corso teorico-pratico. (a) Fr. 7. — (E. R. 262). Secondo Corso pratico. (a) Fr. 4. — (E. R. 263). Terzo Corso pratico. (a) Fr. 4. — (E. R. 264). Quarto Corso complementare. (a) Fr. 4. — (E. R. 303). Quinto Corso normale. (a) Fr. 4. — (E. R. 304). Quinto Corso pratico. (a) Fr. 4. — (E. R. 305). Sesto Corso pratico. Studi di Concerto. (a) Fr. 4.

Questo nuovo Metodo di Contrabbasso nella 1ª Parte costituisce una ottima preparazione per le esecuzioni d'orchestra, e nella 2ª Parte, più specialmente dedicata ai concertisti, tratta e sviluppa con maestria tutte le risorse dello strumento; sicché lo studioso del Contrabbasso ha una guida sicura ed efficace, dagli esercizi più elementari fino alle più ardue difficoltà.

FLAUTO (Ottavino)

CARDONI (A.) (118930). Introduzione allo studio del Flauto e Ottavino. (a) Fr. 2,50.

TROMBA

BUONOMO (G.) (118712). Sei Studi di virtuosità per Tromba in Fa o in Mi bemolle. (a) Fr. 2.

CORNO

FONTANA (C.) (118561). La scuola moderna del doppio Corno in Fa - Si b. Metodo utile anche per il semplice Corno a tre cilindri. (a) Fr. 5.

PICCOLA ORCHESTRA con Pianoforte conduttore

CUSCINA (A.) (118973). Eterna giovinezza! Fox trot. (a) Fr. 3.

MIGNONE (E.) (118971). Primavera. Fox trot. (a) Fr. 3.

GIULIO BAS MILANO - Via G. Modena, 1 - MILANO

CORSI DI COMPOSIZIONE MODERNA E NELLA TONALITÀ ANTICA ANCHE PER CORRISPONDENZA

ALTRE EDIZIONI

MUSICA VOCALE DA CAMERA

con accompagnamento di Pianoforte

- BLANC (G.). Serenata montana. Parole di F. Pastonchi. Fr. 2,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).
 DUREL (J.). Green. Poésie de P. Verlain. Fr. 1,70. — O Papillon léger. Fr. 3. — L'Enfant dormira. Berceuse. Fr. 4. (M. Senart, Paris).
 GRAENER (P.). Wiegenlied. Mk. 1,50. (Bote & G. Bock, Berlin).
 HENSCHEL (G.). Out of the Deep. Four-part Chorus. (Augener Ltd., London).
 IRELAND (J.). Ladslove. — Goal and Wicket. — The tent Lily. Words by A. E. Hoosman. Each. 2/6. (Augener Ltd., London).
 MASSI-HARDMAN (F. W.). The Yew. S. 1/6. — Golden Bee. Words by J. Bowing. S. 2/6. (Augener Ltd., London).
 MALIPHERO (G. F.). Tre Poemi di A. Poliziano. S. 5/6. (J. & W. Chester Ltd., London).
 REGER (M.). Maria Wiegenlied. Mk. 1,20. (Bote & G. Bock, Berlin).
 ROBINSON (A.). Water Boy. S. 2/6. (Winthrop Rogers Ltd., London).
 SERENI (L.). Il migliore dei miei sorrisi. Canzonetta. L. 4. — Lacrime buone. Serenata. L. 4. — L'amore in alto mare. L. 4. (C. Sarti, Bologna).
 SETACCIOLI (G.). Cinque Canti giapponesi. Fr. 3. (A. & G. Carisch & C., Milano).
 STEWART (D. M.). The Great Orme. S. 2/6. — Shells. S. 2/6. Augener Ltd., London).
 WARLOCK (P.). Captain Stratton's Fancy. Words by J. Massfield. S. 2/6. — Mr. Bellot's Fancy. Words by J. C. Squire. S. 2/6. (Augener Ltd., London).
 WOLF (U.). Aus meinen grossen Schmerzen. Mk. 1. (Lanierbach & Kuhn, Leipzig).
 WINTERNITZ (A.). Leise Klingelärel. Mk. 1,50. (Bote & G. Bock, Berlin).

PIANOFORTE A DUE MANI

Metodi, Studi, Composizioni originali, Danze ecc.

- ANFOSSI (G.). Visione bionda. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
 ARTOM (C.). Due Composizioni: Preludio. Fr. 1; Racconto. Fr. 1,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).
 CARUGATI (G.). Fox dello scarpone. Con testo. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
 CLAVERS (R.). Les Cris de Paris. Suite. Fr. 3. (H. Lemoine & C., Paris).
 BEETHOVEN (L. van). Symphonies, transcrites par c. saxi: IV. Symphonie. Fr. 2,50; V. Symphonie. Fr. 2,50. (H. Lemoine & C., Paris).
 BERINGER (O.). Six Musical Illustrations: 1. Good Morning; 2. Poor Pussy; 3. Raindrops; 4. Boy Scouts passing; 5. Sunday Morning; 6. Good night. Each. 2/6. (Augener Ltd., London).
 BRUN (G.). Hyméne. Fr. 1. — Trois Ballades symphoniques: 1. La Clairière aux Fées. Fr. 1,50; 2. Avril a semé des marguerites blanches. Fr. 1,25; 3. Ainsi parle tout bas. Fr. 1. (H. Lemoine & C., Paris).
 BUTLER (L.). Asterisks. — Flower Sketches. (Augener Ltd., London).
 BURROWS (B.). Two Pictures: 1. Twilight; 2. By the Stream. Each. 2/6. — On Shadowy Waters. S. 2/6. (Augener Ltd., London).
 D'ALBERT (E.). Zur Drussel sprach der Fink. Mk. 2. (Bote & G. Bock, Berlin).
 DUKEL (L.). Valse Improvisée. Fr. 2,50. — Chauves-Souris. Etude de Concert. Fr. 3. — Le « Capucine »

- de la St. Vincent. Ronde patrice.* Fr. 4,50. (M. Sernart, Paris).
- EPSTEIN (J.). *Sarabande, Gavotte & Musette.* S. 2/=. (Augener Ltd., London).
- GIARDA (G.). *Cinqe Miniature.* Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- GIOIER (G.). *Alba italiana.* Iano con parole. L. 3,50. (L. Stoppa, Milano).
- GROVLEZ (G.). *Les Marionnettes.* S. 2/=. (Augener Ltd., London).
- LAUWERYNS (G.). *West Bay. Shimmy.* Fr. 3. (P. De-courcelle, Nice).
- LYON (J.). *The Water Mirror. Suite.* S. 3/=. (Winthrop Rogers, Ltd., London).
- MARTINI (R.). *Nuit. Fox-trot.* Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- TOURNIER (M.). *Du côté de la Mer.* Fr. 2. — *Réverie.* Fr. 1,70. (H. Lemoine & C., Paris).

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

- DELIUS (F.). *A Song before Sunrise.* Transcribed by Ph. Heseltine. S. 4/=. (Augener Ltd., London).

VIOLINO SOLO

- DOMERG (J.). *Enseignement moderne et méthodique du Violon.* Fr. 3. (H. Lemoine & C., Paris).
- CARSE (A.). *New School of Violin Studies.* Book I; Book II. (Augener Ltd., London).

VIOLINO E PIANOFORTE

- BACH (J. S.). *Violin Sonatas.* Book I. Nos. 1 e 3. (Augener Ltd., London).
- BARISON (C.). *Le Soir. Trois Impressions: 1. Cloche de Soir.* Fr. 1,25. — *2. Danse des Sylphes.* Fr. 2,25. — *3. Vision.* Fr. 1,50. (C. Schmidt, Trieste).
- CARSE (A.). *Old English Violin Album.* (Augener Ltd., London).
- DELABRE (L. G.). *Columbinella. Sérénade.* (F. Salabert, Paris).
- DOMERG (J.). *Au bord du ruisseau.* Fr. 2. — *La Cours au bonheur. Fantaisie.* Fr. 2. (H. Lemoine & C., Paris).
- DRDLA (F.). *Papillons. — Ariel. — Tarantelle.* (F. Salabert, Paris).
- GRAENER (P.). *Sonata.* M. 8. (Bote & G. Bock, Berlin).
- HAENDEL (G. F.). *Largo alla Siciliana.* Arranged by A. Carse. S. 2/=. (Augener Ltd., London).
- REUCHSEL (M.). *Pièce symphoniques françaises.* II. Fr. 1,50. (H. Lemoine & C., Paris).
- TABB (R. V.). *Chansonnette.* S. 2/=. (Augener Ltd., London).

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

- GOLTERMANN (G.). *Compositions.* (Augener Ltd., London).
- LEBELL (L.). *Aria.* op. 20, N. 1. S. 2/=. — *Notturmo.* op. 20, N. 2. S. 2/=. (Augener Ltd., London).

VIOLONCELLO

con Strumenti diversi

- JEANJEAN (P.). *Sommell.... Solo de Violoncello avec accomp. de Piano et de quatuor.* (E. Gaudet, Paris).

ARCHI

- GRAENER (P.). *Streichquartett.* M. 10. (Bote & G. Bock, Berlin).
- KIENZL (W.). *Quartett C. moll.* M. 10. (Bote & G. Bock, Berlin).

CORNO

- LAMBERT (E.). *Méthode complète et progressive de Cor Chromatique.* Fr. 10. (H. Lemoine & C., Paris).

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

- ANGIOLINI (A.). *Jardin des rêves. Valse lente.* Fr. 2,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- CARUGATI (G.). *Il Fox dello scarpone.* Fr. 2 (A. & G. Carisch & C., Milano).
- FORTERRE (H.). *Berceuse.* Fr. 3,10. — *Romance sans paroles.* Fr. 3,10. — *Lied romantique.* Fr. 10,30. (E. Gaudet, Paris).
- JEAPPE (U.). *Jouissance. Valse hésitation.* Fr. 2,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- JEANJEAN (P.). *Papillons et fleurs. Intermezzo.* Fr. 3,10. — *Souvenez-vous. One-step.* Fr. 3,30. — *Yvonne.* Caprice-Polka. Fr. 5. — *Babilage de femme.* Intermezzo. Fr. 3,10. (E. Gaudet, Paris).
- LIND (G.). *Merry England. — Modern French Dance.* Each S. 2/=. (Augener Ltd., London).
- MARTINI (R.). *Nuit. Fox-trot.* Fr. 2,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- PATUSSET (A.). *Han d'Islande. Ouverture.* Fr. 7,40. (E. Gaudet, Paris).
- PIZZI (E.). *Danza antica. Intermezzo.* Fr. 2,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- POPPY (F.). *Oh, la danse. Fox-trot.* Fr. 3,10. — *Tambour di R. Wagner.* Fr. 14,50. (E. Gaudet, Paris).
- ROSSI (O.). *Le Muscadin. One-step.* Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- RUSCONI (E.). *Il Valtzer delle viole. Hésitation.* Fr. 2,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- SADUN (L.). *A Sunday promenade.* Fr. 3,50. — *Tipsy.* Fox-trot. Fr. 3,10. — *Serenata.* Fr. 7,50. (E. Gaudet, Paris).

MUSICA STRUMENTALE
DA CAMERA

VINCENZO FERRONI

VIOLINO, VIOLONCELLO E PIANOFORTE

Trio in Re Magg. op. 54

- I. Allegro Calmo.
II. Allegretto.
III. Adagio Appassionato.
IV. Allegro Giusto . . . netto Doll. 2,—

VIOLINO E PIANOFORTE

Sonata in Fa - op. 62

- I. Allegretto
II. Allegro Marziale . . . netto Doll. 1,25

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

Due Pezzi - op. 36.

1. Canto Elegiaco
2. Mazurka de Concert . . . netto Doll. 0,75

PIANOFORTE SOLO

Tre Pezzi.

1. Troisième Mazurka
2. Valse Triste
3. Caprice . . . netto Doll. 0,65

MAURO V. CARDILLI — EDITORI

172 Bleecker Str. — NEW YORK, N. Y.

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Gerente: GALLI RODOLFO.

Tipografia E. Zerboni - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

Società Anonima

Cartiera Valvassori Valle di Lanzo

Capitale versato: L. 7.500.000

LAVORAZIONE carte a Macchina — Bianche e Colorate da scrivere, da Stampa, da Registri, per Musica, fine, mezze fine ed ordinarie, da Impacco, da Giornali, di puro straccio per documenti, ecc.; Filigranate finissime; Carte assorbenti per Copertine.

CARTONCINI bianchi e colorati per tutti gli usi; Bristol sopraffini.

CARTOTECNICA: carte da lettere in genere; carte e quaderni da scuola.

SPECIALITÀ: tipi fini da stampa; da edizioni e carte per la cromo.

Cartiera in Germagnano

SEDE: Via Arsenale, 19 — TORINO

Fabbrica propria di pasta meccanica
a GERMAGNANO (Torino)

RAPPRESENTANZE:

Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna
Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.

MUSICA VOCALE DA CAMERA
CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANOFORTE

A. CANTARINI.

115999. - *Cinque Canzoni.* Parole di G. Brigante Colonna: 1. *Gli alibi e le giustizie.* — 2. *Ieri ci siamo trovati.* — 3. *Astuzia.* — 4. *Notturmo.* — 5. *Nel pian son riavvertiti.* Ms. o Br. L. 5,—

G. MARTUCCI.

- Sogni Due Romanze.* Parole di C. Ricci.
118251. - *Sogno d'amore!* Ms. o Br. . . . L. 4,—
118252. - *Sogno di morte!* S. o T. . . . 3,—

G. OREFICE.

Quattro Liriche S. o T.

117975. - *Funere marit acerbo.* Versi di G. Carducci L. 4,—
117976. - *Plenitudo.* Versi di G. d'Annunzio » 5,—
117977. - *Sabato sera.* Versi di C. Rosi. » 4,—
117978. - *Vesperi di primavera.* Versi di P. Mastri » 5,—

(Nel prezzi è compreso l'asumeto).

EDIZIONI RICORDI

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
PER PIANOFORTE A DUE MANI

CZERNY (C.).

- E. R. 229. - *Il primo maestro di Pianoforte.* 100 Studi giornalieri ad uso dei giovani allievi (op. 599) . L. 4,—
E. R. 230. - *24 Studi de'la piccola velocità,* destinati a sviluppare l'agilità delle dita (op. 636) » 4,—
Edizioni rivedute da E. Pozzoli.

MOZART (W. A.).

- E. R. 56. - *Pezzi celebri.* Edizione riveduta da M. Vitali. » 5,—

ROSSI Lorenzo de
(detto Romano-Abate)

- E. R. 300. - *Sei Sonate.* Edizione riveduta da R. Tenaglia. » 5,—

SCHUBERT (F.).

- E. R. 47. - *Composizioni scelte.* Edizione riveduta da M. Vitali. » 10,—

(Nel prezzi è compreso l'asumeto).

EDIZIONI RICORDI

PUBBLICAZIONE MENSILE—C.C. CON LA POSTA 7

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
CULTURA MUSICALE



ANNO IV. NUMERO X. OTTOBRE MCMXXII

SOCIETÀ ANONIMA
Stabilimenti Musicali Riuniti
BOTTALI-ROTH-PELITTI

Stabilimento e Amministr.^{ce} - MILANO - Viale Lombardia, N. 108

STRUMENTI MUSICALI



Massime
Onorificenze
alle Esposizioni
Nazionali
ed Estere

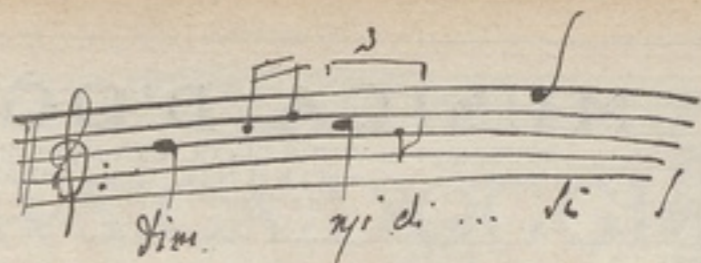
Esportazione
in
tutto
il
Mondo

IN
OTTONE - LEGNO - CORDA
PERCUSSIONE

VOLINI ARTISTICI ▲ SCUOLA CREMONESE

CATALOGHI A RICHIESTA

I nostri modelli di violini si trovano esposti a MILANO presso il negozio
G. RICORDI & C. - Via Berchet, 2 (angolo S. Raffaele)



*Di questi di li... è il
professo spiriti!
Vi. di. Emma*



MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO:

MILANO

ABBONAMENTI:

ITALIA: L. 1,00
ESTERO: Fr. 1,40

VIA BERCHET, 2

ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5,50
ESTERO: anno Fr. 14 sem. Fr. 7,50

SOMMARIO

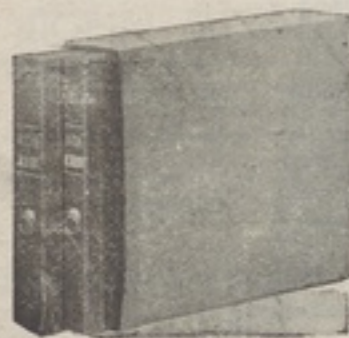
A. BOSENTURA. — Felipe Pedrell.	Pag. 265	critici, attenti! - Una voce di cinque ottave d'estensione - Italia - Estero	Pag. 273
M. EMMANUEL. — I modelli dei maestri	" 268	VITA MUSICALE: Teatri - Le prime rappresentazioni - Concerti	" 283
H. KRÁLIK. — Esecuzioni internazionali a Salisburgo	" 271	RECENSIONI: Opere d'interesse musicale - Musica vocale e strumentale da camera	" 285
RIVISTA DELLE RIVISTE: Una parola di giustizia su Niccolò Piccinni - Premi ai giovani musicisti - Di alcuni singolari e logi di Brahms - Mr. Darius Milhaud e la melodia - Signor		IN TUTTI I TONI: Note - Necrologio - Varietà	" 289
		BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi - Altre edizioni	" 292

BRANO MUSICALE:

V. DE SABATA. — *Melodia per Violino con accompagnamento di Pianoforte.*

OPERE COMPLETE IN DISCHI "GRAMMOFONO" (ORIGINALI)

Udite una di queste nostre opere, di sera in raccolta brigata d'amici. Godrete ottima musica; la serata volerà e sarà per voi fonte di soddisfazione musicale e mondana. — Riflettete quali e quante ore piacevoli potranno darvi in campagna, quando il tempo è piovoso e lunghe le serate. — Nelle Colonie, ove la sera spesso è interminabile, sposati ed fisico dall'eccessivo calore, qualche volta tristi, preoccupati; l'ascoltare un atto, un'opera, è godere non solo la musica, ma pensare, quasi rivedere la patria lontana, coi suoi ricordi or sereni, or tristi, ma pur sempre cari. — Queste opere sono specialità del «Grammofono», che non lesinò per la loro riuscita. Gli artisti di fama scrittori per l'intera opera la cantano come a teatro, dal primo all'ultimo atto.



Aida	20 dischi doppi L. 495
Andrea Chénier	17 dischi doppi L. 610
Barbiere di Siviglia	17 dischi doppi L. 581
Bohème (Puccini)	15 dischi doppi L. 505
Cavalleria Rusticana	10 dischi doppi L. 329
Faust	20 dischi doppi L. 738
Pagliacci	10 dischi doppi L. 342
Rigoletto	17 dischi doppi L. 516
Tosca (2.ª edizione)	16 dischi doppi L. 528
Traviata	15 dischi doppi L. 483

In vendita in tutto il Regno e Colonie presso i più accreditati negozianti di macchine parlanti e presso la

SOCIETÀ NAZIONALE DEL "GRAMMOFONO"

Milano, Galleria Vitt. Em., 39
Roma, Via Tritone, 89
Torino, Via Pietro Micca, 1

Gratis ricchi Cataloghi di supplemento e dischi



FÉLIPE PEDRÉLL

I rapporti personali che, da oltre un trentennio, mi legavano all'illustre maestro spagnolo, D. Felipe Pedrell, mi hanno fatto anche più amaramente sentire il dolore per la recente sua dipartita. Onde surge in me, più che il desiderio, il bisogno di scrivere qualche parola di Lui, che fu veramente un artista superiore e ch'ebbe una parte importantissima nella storia della moderna arte musicale spagnuola; arte che, dopo il luminoso periodo cinquecentesco, era miseramente caduta e che il Pedrell risollevò d'un tratto a dignità nazionale. Perché l'opera sua fu soprattutto rivolta al fine di dare un'impronta veramente etnica alla musica del suo paese, la quale ormai da tempo si era imbastardita e ridotta ad una semplice imitazione dell'arte straniera.

Quali erano in fatto le condizioni della musica spagnuola prima degli ultimi tempi? Al lungo periodo dell'influsso italiano, erano succeduti quelli dell'influsso tedesco e dell'influsso francese: la produzione nazionale rimaneva circoscritta nell'ambito delle *Tonadille* e delle *Zarzuela*, pur esse talvolta accostantisi al tipo dell'operetta venuta di Francia. Il Pedrell si pose all'opera per la restaurazione del tipo nazionale nell'arte musicale del suo paese e si accinse a risolvere il problema, tanto in teoria quanto in pratica. In teoria, col pubblicare, nel 1891, un aureo libretto intitolato *Por nuestra musica*, nel quale esamina a fondo la questione tanto dal lato tecnico quanto dal lato storico: in pratica, col produrre alcune opere (principalissima tra le quali *Los Pirineos*) in cui i concetti informativi esposti nel ricordato libretto erano magistralmente applicati.

Non bisogna d'altra parte dimenticare che, in quel torno, andavano manifestandosi in più luoghi queste tendenze alla fondazione o alla restaurazione delle scuole nazionali; che

in Russia Cesare Cui capeggiava il famoso gruppo dei Cinque e delle idee Pedrelliane si faceva caldo sostenitore e diffonditore; che in Norvegia il Grieg, lo Swendsen, il Sinding improntavano al carattere etnico le opere loro: che nella stessa Spagna i musicisti, gli storici, i critici volgevano il pensiero alle antiche glorie musicali del loro paese, come provano il *Dizionario* del Saldoni, la *Lyra Sacro-Hispana* dell'Esclava, la *Musica Arabo-Spagnuola* del Soriano-Fuertes, il *Cancionero* dei secoli XV e XVI pubblicato dal Barbieri ed altri lavori del genere.

Pensava pertanto il Pedrell che ad attuare il suo proponimento di creare l'opera lirica nazionale fosse necessario il concorso di più o diversi elementi. Innanzi tutto, quello proveniente dal canto popolare indigeno, secondo la massima dell'Eximeno che «sobre la base del canto nacional debia construir cada pueblo su sistema». Poi, quello derivante dalla costante tradizione e dall'uso costante di certe forme native, proprie al genio della razza, affermate nei capolavori dei grandi maestri antichi: finalmente, sebbene accessorio, quello derivante da argomenti tolti dalla storia o dalle leggende nazionali. Tutto ciò, naturalmente, senza rinunciare a quello che la musica può avere di cosmopolita e a ciò che le apportano le nuove conquiste dell'arte, da qualunque parte provengano: ma purchè resti intatta la materia prima e rechi il sigillo della sua nazionalità. Onde un capitolo del suo libretto si chiude con queste parole: «Artisti del Mezzogiorno: ripeterò qui e sempre: aspiriamo le essenze di quella forma ideale puramente umana che non appartiene esclusivamente ad alcuna nazionalità; ma aspiriamole seduti a fianco dei nostri giardini meridionali».

Posti adunque tali concetti a fondamento dell'arte sua, il Pedrell si mise ardentemente al lavoro e in due anni portò a compimento il dramma *Los Pirineos*. Giova peraltro a questo punto, e prima di accennare a tale gran-

dioso lavoro, tornare un passo indietro e dir qualche cosa della sua biografia e della precedente sua produzione.

Nato a Tortosa, sulle rive dell'Ebro, il 19 febbraio del 1841, Felipe Pedrell entrò, a sette anni, nel coro della Cattedrale nella sua città nativa e ivi imparò il solfeggio e un po' di armonia sotto la guida del direttore di quella Cappella, maestro D. Juan Antonio Nin y Serra. Si esercitò poi a mettere in partitura opere di antica polifonia vocale e fece qualche altro studio col detto maestro: ma, un bel giorno, parendogli ch'egli non gli insegnasse ciò che sapeva, piantò scuola e maestro e si mise a studiare da sé e, soprattutto, a comporre. Più tardi, la pecorella tornò all'ovile e maestro e scolaro si amarono e si apprezzarono come amici e come compagni.

Il primo peccato musicale del Pedrell fu uno *Stabat Mater* a tre voci, eseguito da alcuni suoi condiscipoli nel 1856. Seguirono un'infinità di pezzi per canto, per pianoforte, per violino, per orchestra, di trascrizioni e riduzioni d'opere teatrali, specie verdiane, di fantasie d'ogni genere, oltre a qualche altro saggio di musica sacra: finché nel 1874 veniva rappresentata nel gran teatro del Liceo a Barcellona l'opera *L'ultimo Abenceraggio*, dal Pedrell composta fino dal 1868, e nel '70 riveduta e corretta. Già con quest'opera il Maestro si era proposto di dare l'impronta nazionale alla musica sua, mosso dalla idea « de explorar en el terreno virgen de los cantos populares y de escribir una ópera fruto de tal exploracion ».

Il lieto successo non valse ad appagare l'autore: il quale si dette subito a comporre una nuova opera *Quasimodo*, rappresentata nel 1875, poi un'altra intitolata *Il Tasso a Ferrara*, poi ancora una *Cleopatra*, finché l'ideale che il maestro si era formato fu da lui raggiunto con *Los Pirineos*. Nel periodo che intercede tra *L'ultimo Abenceraggio* e *Los Pirineos*, il Pedrell, non solamente compose e pubblicò molti lavori e strumentali e vocali, tra cui emergono le famose liriche *Orientales*, le scene sinfoniche *Lo cant de les Montanyes* di carattere regionale catalano, molte pregevoli composizioni pianistiche e molta musica sacra, ma si dedicò a profondi studi storico-musicali e a diligenti ricerche musicologiche, pubblicando il *Salterio Sacro-Hispano*, trascrivendo musiche di antichi maestri spagnoli, facendo studi di bibliografia musicale, dirigendo la rivista *Ilustracion Musical Hispano-Americana*, nella quale, oltre a molti scritti

originali, cominciò a pubblicare il *Dizionario tecnico della musica* e poi quello biografico e bibliografico dei musicisti e scrittori di musica, raccogliendo infine tutto quel materiale che, da un lato, doveva formare oggetto delle ulteriori sue pubblicazioni musicologiche e dall'altro doveva costituire il fondo d'ispirazione per la grande sua Trilogia.

Los Pirineos sono la prima parte di questa Trilogia e furono composti negli anni 1890-1891. L'argomento è tratto dallo stupendo poema drammatico di Victor Balaguer, che dall'autore di queste righe fu tradotto allora in versi italiani. Poema, dico, stupendo per altezza di concezione e per splendore di forma: e, oltre a ciò, di carattere eminentemente patriottico e nazionale e perciò molto adatto allo scopo che il Pedrell si era proposto. Victor Balaguer, nome caro all'Italia nostra, come quello di un uomo che seguì l'epopea del nostro Risorgimento e assistè alle battaglie di Magenta e di Solferino; di un poeta che cantò le bellezze del nostro paese e le nostre glorie e scrisse i suoi *Recuerdos de Italia*; di un uomo di Stato che, Senatore e Ministro, mostrò sempre il suo grande amore per la patria nostra, trasse l'argomento del suo poema drammatico dalla storia medioevale spagnuola. Il Prologo, veramente, è fantastico: e pone sulla scena un Bardo che rievoca le glorie dei Pirinei, accompagnato da cori di spiriti invisibili, a mano a mano che egli ricorda gli eventi di cui quei monti furono testimoni nei secoli. Il resto del dramma è invece storico e l'azione che si svolge nel secolo XIII, è relativa alla resistenza dei catalani contro gli invasori francesi, gloriosamente terminata nella giornata di Panissars, quando il re don Pedro e Ruggero di Lauria sconfissero i nemici e salvarono l'indipendenza spagnuola.

Ma sul poema non è qui possibile ch'io mi dilunghi e vengo senz'altro a dir due parole intorno alla musica.

Il Prologo, al tempo stesso epico e religioso, ha qualche cosa di Michelangioloesco. E' una pagina smagliante per ispirazione e per colore, largamente modellata e magistralmente condotta. L'autore si è valso di alcuni temi tolti da antiche musiche nazionali, quali un falso-bordone del 1° tono del 1505, alcuni ricordi del Perez, compositore del secolo XVI, spunti del Comes e via dicendo: ma ha saputo trasformarli e volgerli a forme nuove con tutti i mezzi di cui dispone l'arte moderna e, spirandovi per entro il soffio vitale, ha fatto insieme opera di archeologo e di artista. L'ampio e caloroso recitativo del Bardo, il canto

religioso dei monaci invisibili, il cenno all'episodio della Corte d'Amore colle melodie dei trovatori, il tetro coro degli Inquisitori e quello marziale ed energico dei vincitori nella battaglia di Panissars, il solenne e grandioso motetto del sabato di gloria, sono pagine veramente poderose per altezza di concetto e per solidità di struttura.

Il primo atto poi si potrebbe definire un quadro di vita medioevale: la Corte d'Amore, la scena dei giuochi, con temi derivanti dall'antica raccolta *Affetti amorosi*, i canti dei trovatori, tenzoni, lai, sirventesi, la dolorosa canzone *La morte di Giovannina*, l'Oriente cantata da Raggio di Luna, il terribile Anátéma scagliato dal Cardinale e ripetuto dai frati domenicani, la fantastica scena finale, quando sorgono di sotto terra gli spiriti dei guerrieri a difendere l'avitto castello ed echeggia formidabile il grido fatidico *Foix per Foix e per Foix*, tutto è ritratto con mano maestra e forma un complesso veramente forte ed organico.

Il secondo quadro è diverso. La scena si svolge nel chiostro di Balbona e culmina nel bellissimo dialogo o meglio contrasto fra Raggio di Luna e il conte di Foix (che si cela sotto un saio monacale) e nel dolcissimo racconto di Raggio di Luna che fa ripensare alla « Canzone del Salice » dell'*Otello* verdiano. Antiche melodie popolari, vecchie canzoni moresche, spunti di canti catalani, motivi di vetuste musiche sacre, pongono all'autore i temi su cui costruisce il suo grandioso edificio: ma tanta è l'arte sua nel fonderli e nel collegarli, tanto il suo genio nell'animarli di vita nuova, che l'insieme sembra uscito di getto dalla fantasia del compositore e non vi si avverte traccia d'intarsio o di connettiture.

La terza ed ultima parte della Trilogia, *La giornata di Panissars* è tutta una glorificazione dei sentimenti patriottici ed è ricca di canti energici e di ritmi marziali. Ad essi peraltro si alternano brani di soave dolcezza, come il mesto racconto di Raggio di Luna e come l'ammirevole canzone della stella, improntata al più genuino tipo della musica popolare spagnuola: ma presto l'elemento guerriero riprende il sopravvento e informa di sé il canto di guerra, la scena tra Ruggero di Lauria e il conte di Foix, il possente inno finale di gloria, con cui si festeggiano il trionfo d'Aragona contro i francesi, e la salvezza della patria.

Opera dunque, *Los Pirineos*, di notevole bellezza e d'indiscutibile valore: alla quale qualche traccia di quell'influsso wagneriano cui a quel tempo nessuno poteva sottrarsi,

nulla toglie della sua impronta e del suo carattere nazionale. Tutto si riduce, in fatto, all'uso di qualche tema adoperato per individuare i personaggi o per colorire le posizioni drammatiche, senza che per questo possa dirsi avere il Pedrell adottato il rigido sistema wagneriano dei *leit motive*: eppoi e soprattutto l'opera ha carattere eminentemente vocale e per conseguenza eminentemente latino. Di questo grande lavoro, il *Prologo* è noto anche in Italia. Fu eseguito primamente a Venezia nel 1897 sotto la direzione di M. E. Bossi e ripetuto a Roma, all'Augusteum, nel 1915 sotto la direzione di Bernardino Molinari. E si il pubblico di Venezia che quello di Roma furono scossi ed impressionati dalla grandiosità di quella pagina musicale.

Sulle altre due opere che compiono la Trilogia Pedrelliana non posso dilungarmi, data la frettolosa brevità di questo scritto: tanto più poi che ne conosco una soltanto. Questa è la *Celestina*, opera che, con evidente esagerazione fu definita il *Tristano* spagnuolo, definizione che potrebbe risolversi in una critica, se si volesse prender nel senso che l'autore, in questo lavoro, ha voluto troppo spesso *tristaneggiare*. Certo l'influsso wagneriano è qui più evidente che nei *Pirineos*: ma, ciò non ostante, neppure in quest'opera mancano le pagine ispirate e di carattere nazionale, tra le quali la bellissima *Cuccia* con cui il lavoro s'inizia, la scena della cena presso Celestina, quella dinanzi alla Chiesa della Maddalena, la processione, la vecchia romanza, le magnifiche frasi di Melibea « *Quieres amor mio* » e di Calisto « *O noche de mi descanto* », quasi tutto l'ultimo atto, colle sue cantilene veramente orientali, coi dolci accenti dei due innamorati, coll'insistente salmodia del coro, col commovente episodio di Calisto morto e di Melibea che sta per seguirlo, colla possente tragica scena finale. Nè devesi dimenticare l'arte somma dimostrata dal compositore nel fondere in quest'opera la musica colla parola e nell'alternare l'effusione lirica con quel « *favellare in musica* » che gli avevano insegnato i componenti la camerata fiorentina di casa Bardi.

Quanto all'altra opera, *Il conte di Arnau*, mi limiterò, non conoscendola, a ricordare che, recentemente, Alberto Gasco affermò contenere essa « frammenti di espressione drammatica intensa e di ampio respiro melodico ». E certo può dirsi, concludendo sulla produzione teatrale del Pedrell, che la sua Trilogia, corrispondente ai tre sentimenti, *Patria*,

Amore, Fedè, è il maggior monumento della moderna arte nazionale spagnuola. Né di questo soltanto egli dotò il suo paese: ché l'opera sua di musicologo insigne e di caldo patriotta si volse alla esumazione degli antichi tesori musicali posseduti dalla patria sua e così tornarono in luce capolavori dimenticati o ignorati, nelle due grandi raccolte *Hispaniae schola musica sacra* e *Teatro lirico spagnuolo anteriore al secolo decimonono*, oltre che in molte altre pubblicazioni di minor mole ma, talora, di non minore importanza, delle quali tutte, come anche di quelle musicali, fu pubblicato l'intero catalogo (più di 300 opere) quale appendice al volume di *Escritos Hebraicos* dedicato al Maestro nel 1911 in occasione del suo 70° compleanno: volume al quale collaborarono i più insigni musicisti e musicologi del mondo, rendendo il dovuto onore al grande maestro spagnuolo.

A me ch'ebbi lunga ed amichevole corrispondenza con lui, sia lecito infine ricordare come dalle sue lettere trasparissero e l'infinita bontà dell'animo suo e il suo grande e vero amore per l'arte. Egli si interessava vivamente di quanto accadeva nel mondo musicale italiano e voleva che di tutto lo tenessi informato e mi fece scrivere, per la sua Rivista, vari profili dei nostri maggiori maestri contemporanei. Molto s'interessava anche dell'antica musica ebraica e volle che gli facessi avere la nota raccolta di Federico Consolo e che, trovandomi io a Livorno, gli dessi notizie sui canti degli ebrei spagnuoli, poi trasferitisi in quella città.

Fu insomma il Pedrell un nobile spirito, innamorato dell'arte e degli studi, devoto alla patria: sì che alla patria dedicò e l'arte e gli studi. Quanto bene sarebbe che, in ciò, fosse dovunque imitato.

ARNALDO BONAVENTURA.

Nel prossimo fascicolo inizieremo la pubblicazione di uno studio di EYTORE ROMAGNOLI, che raccoglie ed illustra tutti i frammenti che ci rimangono della musica greca, compresi i nuovissimi ultimamente rinvenuti e pubblicati dallo Schubart.

I modelli dei maestri

Il fattore principale che va studiato nella vita degli artisti, se interessi scoprire qualcuna delle cause stimolatrici del loro genio, è il focolare dei loro studi. Non esistono *autodidatti*. Se di alcuni uomini illustri si dice che essi non abbiano avuto dei maestri e si siano formati da soli, questa è una leggenda che può soltanto aver corso presso un pubblico incolto. Dal fatto che un tal musicista o un tal pittore, oggi gloriosi, abbiano avuto dei maestri oscuri, non può trarsi la conseguenza che gli allievi non debbano nulla ai loro educatori; soprattutto, la conseguenza che delle cattive lezioni siano state bastevoli allo schiudersi di intelligenze superiori: queste si sono nutrite, per supplire alla deficienza del pedagogo, di letture fruttifere; in mancanza di un buon insegnamento diretto, esse hanno ricevuto, con lo studio delle opere del passato o del presente, le lezioni essenziali al proprio orientamento. Non vi è cervello umano, per quanto possentemente organizzato, che possa crearsi di sana pianta, senza giovare dell'opera altrui, una tecnica e uno stile. La corsa della fiaccola non ha l'effetto di trasmettere soltanto il movimento della vita; essa trasmette anche i tesori acquisiti del pensiero. Le influenze formatrici che si esercitano su di un artista nella sua giovinezza, e quelle modificatrici, ch'egli può variamente subire fino al termine della sua operosità, si distinguono con minor facilità quando si tratti di maestri antichi. Prima del secolo XIX la diffusione delle opere musicali, mediante l'incisione o la stampa, era limitata, e gli scambi difficili e dispendiosi. E poiché allora come oggi sussisteva il fatto, onorevole per gli artisti, che il danaro per essi non abbondava, si può facilmente immaginare quali ostacoli dovessero superare per istruirsi e si comprende come anche oggi mal si conoscano le fonti alle quali essi attingono.

E' vero che da quelle stesse difficoltà il loro ardore sembra essere stato ravvivato e quasi esasperato. Con una pazienza che appare assai strana alla nostra febbre di oggi, essi copiavano le opere che la fama segnalava al loro zelo, opere delle quali circolava per il mondo qualche manoscritto o qualche esemplare inciso: si recavano a piedi in lontani luoghi per ascoltare durante qualche ora un maestro dell'organo, sul suo strumento; e perfino espatriavano, pur di vivere nel centro più favorevole al loro genio.

I quaderni di un Giovanni Sebastiano Bach, raccolte di opere italiane e francesi trascritte minuziosamente dalla sua mano, i suoi pellegrinaggi dalla Turingia a Lubeca, dove si recava, per udire Buxtehude, e l'esilio volontario di un Morales, di un Vittoria, che cercarono e trovarono a Roma un focolare artistico incomparabile, non sono dei fatti eccezionali. Più di una volta Mozart passerà le Alpi e soggiognerà lungamente in Italia...

Eccoci alla vigilia di veder chiaro in problemi d'origine rimasti nell'oscurità fino ad ora. Gli archivi si schiudono; gli editori si affrettano (meno in Francia che altrove) a mettere alla luce le antiche ricchezze su cui poggia l'arte nazionale. Grazie a queste pubblicazioni si confermano delle parentele tra musicisti di nazioni diverse, appena intraviste prima: se ne affermano altre ancora inosservate. Si rivelano delle relazioni, si manifestano influenze e reazioni tra scuole che si era tentati di credere senza contatto.

Il giorno in cui si diffonderanno le opere di Vivaldi vi sarà la prova per tutti i musicisti che Seb. Bach è figlio, nello spirito, di quel latino. Vivaldi è uno dei più attivi organizzatori della tonalità moderna; un semplificatore, un ordinatore del classicismo musicale. Confrontando la sua con la lingua universale di Frescobaldi si nota questo nel celebre organista di S. Pietro: i colori tonali sono singolarmente vivi, talora in urto, sempre complessi: nei suoi *Fiori musicali*, fra altro, c'è una tavolozza modale, delle ricchezze armoniche di cui vedremo privarsi i maestri italiani del sec. XVIII. Lo sforzo di ragione e di volontà ch'essi compirono fu analogo a quello che indusse i francesi a respingere, nel XVII secolo, una gran parte del vocabolario di Montaigne e Rabelais, a più forte ragione di Ronsard, la cui Musa francese parlava greco e latino. Per dare un più chiaro rivestimento al loro pensiero, i due Scarlatti, Corelli, Torelli, Durante, Jommelli, Leo, Vivaldi, Tartini, nel teatro, in chiesa, in sala, si racchiudono nel cerchio ristretto dei toni vicini, riducendo a maggiore e minore il numero delle scale modali; regolando il giro delle modulazioni e le forme dello sviluppo.

Da questa scelta e da queste restrizioni fu fondata quella che noi diciamo *arte classica*, per distinguerla da una musica anteriore più ricca, più esuberante ma meno severamente coordinata. E in Italia, per un accordo unanime di tutti i suoi musicisti, questa nuova

formula ricevette la sua piena consacrazione. I francesi, alla stessa epoca, l'avevano presentata, e le opere di Francesco Couperin, per clavicembalo, ne formano fede. Ma essi non andarono così lontano, come i loro vicini di oltre'Alpe, nello sviluppo logico di questo sistema tonale, che fece fortuna, perchè subito generò dei capolavori.

Dobbiamo credere ch'esso corrispondesse con esattezza alle aspirazioni e ai bisogni di G. S. Bach, poiché lo adottò appena lo ebbe conosciuto. Egli s'era dato allo studio dei clavicembalisti francesi, nonchè di quegli organisti parigini le cui opere erano più vicine ai suoi gusti che non quelli del potente e fantasioso Buxtehude. Aveva ammirato il maestro di Lubeca e aveva studiato le fughe del romano Frescobaldi. Ma nè dell'uno nè dell'altro seguì la traccia; a questi maestri, tuttora attaccati a una modalità complessa, non ridotta a Maggiore e Minore, egli preferì i « giovani » italiani di quella riduzione, fedeli ai toni vicini, costruttori eleganti e semplici.

L'impronta del suo genio deriva dall'aver egli saputo innestare la sua propria arte sulla loro, e ricavare ricchezze insospettite da questa tonalità ristretta. Ma egli ha costruito sulle fondamenta italiane, sbarazzate per opera dei predecessori e dai contemporanei di Vivaldi, modello preferito, padre spirituale di Giovanni Sebastiano Bach.

Quando le opere del milanese Sammartini saranno conosciute, quando le mirabili sonate del Padre Martini bolognese saranno finalmente in onore, quando, nel campo teatrale, i capolavori della scuola napoletana saranno divenuti famigliari al pubblico, si vedrà con chiarezza quanto Mozart debba a questi vari elementi. Non si tratta punto, come non si trattava pocanzi, di rimpicciolire la gloria di Mozart o di Bach. Han fatto l'uno e l'altro dell'Italia la loro madre adottiva; le hanno chiesto degli insegnamenti; le hanno dato il loro amore. Ella li ha istruiti nel suo linguaggio: ma essi li hanno parlato per esprimere il pensiero loro. Rendere omaggio a chi ebbe un ascendente su d'un artista non significa diminuire quest'ultimo. E non basta forse leggere qualcuna delle lettere di Mozart padre o di Wolfango, scritte in Italia, o dalla Germania indirizzate al padre Martini, per presentire quell'influenza che il giovane maestro si augurava e subiva volontariamente?

Ma la lettura delle opere che portano il nome degli italiani ch'egli frequentò, o dei

maestri italiani morti, di cui egli gustava le opere, a teatro o in chiesa, è ancor meglio rivelatrice.

Una quantità di linee, di disegni delle deliziose sonate di Domenico Scarlatti, hanno manifestamente lasciato una traccia nella sensibilità di Mozart.

La preziosa collezione delle Sonate di questo incomparabile clavicembalista permette di ritrovare, tra queste svelte costruzioni sonore e gli « sviluppi » di Mozart, nonchè le sue Sinfonie, Ouvertures e Sonate, evidenti e numerosi segni di affinità. E la lettura delle grandi Sonate di Martini, d'una trama polifonica che sembra scostarsi dalle grazie melodiche proprie del suo giovane e geniale amico, ci rivela un fondo di pensiero armonico da cui Wolfgang attinse largamente. Palese è l'influenza su Mozart di più d'una pagina di Pergolese e di molti altri napoletani. Perfino dei procedimenti nelle cadenze e nelle conclusioni sono passati tali quali dalle opere italiane nelle opere di quel maestro. E' inutile rammentare che quasi tutto il suo teatro è, ad ogni scena, un riflesso del teatro italiano, per il libretto, per la scelta della lingua italiana, per la forma delle arie. Inutile anche ripetere come queste rassomiglianze nulla tolgano alle qualità d'intuito del maestro, che per pensiero, è insieme il meno innovatore e il più originale dei musicisti.

Si potrebbero moltiplicare senza difficoltà gli esempi di questo magistero esercitato dall'arte italiana sull'arte tedesca all'epoca in cui i figli di Bach, Haydn e Mozart, aprivano il cammino a Beethoven. Tale influenza si prolungò nel 1° quarto del secolo XIX; poiché, prima del trionfo del Freischütz (1821), il teatro italiano regnava in Germania presso che sovrano; e sarebbe infinitamente prezioso d'avere il repertorio completo delle opere latine che formavano prima la base delle rappresentazioni sceniche a Vienna, a Dresda, a Berlino e altrove. Si coglierebbe sul vivo la parte che ebbero Alessandro Scarlatti, Durante, Leo, Porpora, Pergolese, Piccini, Paisiello, Cimarosa, e perfino Rossini, nell'educazione musicale dei tedeschi; influenza permanente, mantenuta dall'azione personale di grandi pedagoghi come l'abate Vogler (allievo di padre Martini e del monaco padovano Vallotti), Porpora « patrono » di Haydn e Salieri, uno dei maestri di Beethoven, che alle sue funzioni di direttore del teatro italiano a Vienna aggiungeva un talento di compositore il cui

merito fu sottolineato da Beethoven, con gratitudine e con le sue dediche.

Una prova formale della parte preponderante avuta, nel sec. XVIII dai maestri italiani nella formazione dell'arte classica, si trova in un ricredersi dell'opinione francese sul conto loro: al tempo in cui Lulli, adottato dalla Corte di Luigi XIV e rappresentante dell'arte francese, opponeva la sua bella tragedia lirica, austera e ragionevole, all'opera brillante e movimentata d'un Cavalli, il pubblico di Versailles e di Parigi giudicava Lulli più semplice, e troppo ricco Cavalli. Meno di cento anni dopo, per un capovolgimento d'opinione, Rameau passava, agli occhi di molti francesi, per un algebrista repellente e Pergolese per l'incarnazione della musica chiara.

E' che, in quell'intervallo di tempo, l'Italia musicale aveva mutato la sua maniera, e quel ravvedimento nei gusti e nelle preferenze dei francesi è una testimonianza di questa trasformazione e nello stesso tempo un omaggio reso alla lingua sonora e fluida degli italiani, a quel classicismo tonale di cui i maestri della penisola erano stati gli artigiani. Senza dubbio questo giudizio dei contemporanei su Rameau era un po' sommario e peccava d'ingiustizia. Rameau, infatti, non ignorava l'arte transalpina, e vi aveva attinto con larghezza: egli aderiva a quel semplificato regime tonale che i successori di Monteverdi, di Cavalli, di Frescobaldi avevano a poco a poco ricavato e fissato, e la guerra degli Angoli (*des Coins*), in cui il re di Francia teneva per francesi, e la regina per gli italiani, si fondava sopra un malinteso. C'è non ostante, essa è come un'consacrazione, e veramente significativa, dei progressi compiuti dai musicisti di Italia nella via dell'arte classica.

Fra le pubblicazioni recenti che forniscono una prova lampante di questa attività e di queste conquiste, dobbiamo citare i due volumi del prof. Felice Boghen: *Toccate e Fughe di Antichi maestri italiani*.

Ci sia concesso, mentre felicitiamo il Boghen e anche Arnaldo Bonaventura, autore della prefazione, per l'omaggio che essi rendono a G. S. Bach, l'inimitabile maestro, e pur associandoci senza riserve a tale omaggio, ci sia concesso tuttavia, di svolgere con maggior libertà che essi non abbiano voluto fare, per un sentimento d'riserva che li onora, la

Esecuzioni internazionali a Salisburgo

Nelle recenti solenni esecuzioni di Salisburgo, la parte rappresentativa è stata assunta dall'arte classica, con artisti celebri, di nome ormai riconosciuto ed affermato. Difatti Riccardo Strauss, e con lui tutta l'« Opera » di Vienna, per la parte musicale, e Max Reinhardt per la parte letteraria, sono stati quelli che hanno dominato le rappresentazioni estive della vecchia città mozartiana.

Ma alla loro ombra si presentò anche uno stuolo, meno ufficiale, ma non perciò meno interessante di giovani musicisti, non classicisti, bensì animati da rivoluzionarie idee innovatrici. Lo scopo era di tenere una specie di congresso internazionale di compositori moderni, per poter conoscere, e paragonare fra di loro, nuovi lavori, tentativi e produzioni musicali, delle diverse nazioni. L'invito, lanciato da un Comitato viennese, trovò una fortissima, impreveduta ripercussione; e, infatti, alle esecuzioni internazionali di musica da camera in Salisburgo, convennero artisti, compositori ed esecutori di tutti i paesi del mondo.

Il problema della musica « moderna » è dappertutto il medesimo. Si tratta, essenzialmente, di liberarsi della vecchia melodia, armonicamente cadenzata; e gli assalti principali degli innovatori musicali si rivolgono (secondo il gusto, il temperamento e la genialità) contro la melodia come tale, contro l'armonia, oppure contro la « forma », che è il risultato logico della melodia. In questo complesso d'azioni rinnovatrici il lato più progredito è quello dei procedimenti armonici, giacché l'armonia è più facilmente accessibile agli esperimenti arbitrari. E l'uggiato orecchio dell'uditore si abbatte rapidamente, secondo la propria esperienza, alle strane cacofoniche conquiste.

Un Quartetto ad archi di Antonio Weber offrì le più chiare prove di questa dissoluzione armonica. Esso si compone di un susseguirsi di stranezze sonore, eliminanti rigorosamente ogni elemento armonico e formale. L'orecchio viene colpito da complicate e affascinanti trovate acustiche che, però, vi giungono così prudentemente e cautamente, da non provocare nessuno sgradevole effetto. Mai emerge un motivo melodico che possa distogliere l'attenzione, mai si scorge una qualsiasi intenzione architettonica. E' evidente che si tratta di un prodotto puramente sperimentale estratto artificialmente dall'organismo della musica e, come tale, indubbiamente destinato a rimanere caduco e infecondo.

parte che ebbero i maestri italiani nella formazione della musica moderna, classica e tonale.

Questi due volumi, che non sono tuttavia che una piccola parte delle prove abbondantissime che di questa gloriosa attività potrebbero esser fornite, e non contengono che opere scritte per la « tastiera », sono una testimonianza magnifica, abbagliante, a favore del predecessori e dei contemporanei italiani del maestro della fuga. Essi gli hanno legato la forma e il linguaggio classici. Essi si sono mostrati severi quanto lui, e talora più ricchi di fantasia; la ricchezza della loro immaginazione nell'ordine del disegno, come nell'ordine dei ritmi ha senza dubbio stimolato il suo genio.

E, se bisogna guardarsi, nel regno dell'arte, da quei confronti contro i quali già insorgeva Rameau, e che hanno per oggetto tendenzioso l'accrescere gli uni a detrimento degli altri, è pure un dovere — nonchè una gioia — lo stabilire le filiazioni e di rendere giustizia ai pionieri dell'arte.

Nell'evoluzione musicale europea, l'Italia ha svolto una parte capitale. Se Willaert portò a Venezia quell'arte corale franco-flamminga che è la più alta gloria della Francia e delle Fiandre, e che appare, nel XVI secolo, come il motore di tutta l'arte moderna, i Gabrieli e i Palestrina l'hanno trasformata e unificata, e i veneziani hanno diffuso per il mondo tutti i generi musicali usciti per innesti e fioriture successive, o staccatisi dal « tronco » corale: musica religiosa, musica strumentale, musica di scena, tutto viene da Venezia, Roma e Napoli sono sue colonie. Venezia vede il compimento della riforma lirica voluta dai fiorentini; Venezia diffonde l'arte di Monteverdi e di Cavalli. A Venezia nasce il doppio coro; i veneziani creano l'arte violinistica moderna.... Sotto il suo impulso l'Italia intera, in diversi centri, diverrà l'educatrice del mondo.

Auguriamoci che i capolavori sbocciati durante questa magnifica e feconda epoca acquistino grande diffusione, sia per testimoniare la loro azione nel passato, sia per rallegrarci con la loro bellezza, tuttora vivente.

Leggendo le raccolte fatte dal prof. Boghen, Longo, Vitali e altri, raccolte che ci mettono in contatto con i tesori dell'arte italiana dei secoli XVII e XVIII, si impara a meglio conoscere e riverire i fondatori dell'arte moderna.

MAURIZIO EMMANUEL.

prof. di Storia generale della Musica al Conservatorio di Parigi.

DIFFONDETE **MUSICA D'OGGI**

Al genere della pura musica sperimentale appartiene anche la *Sonata*, per flauto, oboe, clarinetto e piano, di Dario Milhaud, il musicista rivoluzionario francese. Di tale pezzo, ogni singola parte è composta con rigorosità diatonica, ma ciascuna in un diverso tono: un modo di comporre che, certamente, non deriva da esuberanza di ispirazione; epperò può dirsi che questa nuovissima moda « politonale » di oggi sembra anche più arbitraria di quella « atonale » di ieri.

Arnoldo Schönberg e Bela Bartok, che si potrebbero dire i classici degli « atonali », figuravano anch'essi, naturalmente, nel programma del concerti salisburghesi, ciascuno con un grande lavoro rappresentativo. Tutti conoscono il loro metodo dell'estatico dilagare nel pathos, senza alcun riguardo alla polifonia. Dalle opere di entrambi questi arditi compositori emana sincerità, fanatismo, logica e conseguenza; ciò spiega quindi la forte, seducente potenza della loro musica, che conquide almeno la metà dell'uditorio.

Ma soltanto dal giovane, ardito, travolgente temperamento musicale di Paul Hindemith, di Francoforte, ci si lascia interamente convincere. La sua musica è nuova spontaneamente e, perciò, immediatamente comprensibile; trova subito la via dell'orecchio e fa presa diretta sulla sensibilità del pubblico, sorprendendolo e soggiogandolo di colpo; la sua essenza è di essere nuova senza negare melodia, armonia e forma. Non manca dei cosiddetti procedimenti musicali moderni; i complicati svariati accordi, le armonie di quarte e di seconde vengono adoperate in gran copia, ma esse non appaiono come fine a se medesime, ma come mezzo artistico e come materiale per la costruzione musicale. Tale musica quindi, totalmente nuova ed ispirata, che però si fonda sui vecchi concetti naturali, annichila, con la sua bellezza, ogni altra musica di pronunciato carattere sperimentale.

In questi sette concerti salisburghesi, nei quali si fecero largo tante snobistiche mediocrità internazionali, il *Quartetto* di Paolo Hindemith sembrò una felice promessa per l'avvenire.

Non si devono però dimenticare, né sminuirne d'importanza, altri geniali o bei pezzi eseguiti. Citiamo: le composizioni degli spagnuoli Manuel de Falla e Adolfo Salazar che rivelano delle influenze debussiane; gli inglesi Arturo Bliss, Gustavo Holst, Arnoldo Bax e Gerard Williams che derivano dal nuovo impressionismo francese. L'aria di Francesco Malipiero « La madre folle », estratta dalle *Sette Canzoni*, è drammaticamente sentita e si sforza di mettere in giusto valore la parte del canto. Nelle *Canzoni*, Ildebrando Pizzetti sa trarre da usuali frasi operistiche una lirica piena di carattere e d'intonazione espressiva. Mario Castelnuovo Tedesco non sembra sfuggire all'influenza del pessimismo germanico; le sue *Stelle cadenti* entrano nel dominio delle cantilene lamentose. I saggi di lirica nordico-svedese-danese-norvegese appartengono al più sobrio indirizzo conservativo tedesco, così pure i pezzi di provenienza americana, la molto patetica *Rapsodia ebraica* di Ernesto Bloch, la *Sonata* per violino di Leo Sowerby e il tempo di *Quartetto* ad archi « Molly on the shore » di Percy Grainger.

All'esecuzione di questo ricco programma cooperarono i più ragguardevoli artisti austriaci e tedeschi ed una numerosa schiera di virtuosi venuti dall'estero. Ricordiamo la *Société* moderne d'instruments à vent, sotto la direzione del perfetto flautista Louis Fleury; i pianisti Jean Wiener e Francis Poulenc; la cantante Marya Freund; la violinista Mary Dickenson-Auner di Dublino; il grazioso soprano Dorothy Moulton di Londra e il violinista Mario Corti, di Roma.

Nell'esecuzione delle complicate opere da camera eccelse il quartetto Amar-Hindemith di Francoforte.

HEINRICH KRALIK.

F. CHOPIN

Raccolta delle sue Composizioni per Pianoforte ordinata e riveduta da BENIAMINO CESI. (Bibl. economica, in-4 grande)

104392	Lento	I. Studi	(a)	L. 7,-	104398	Lento	VII. Improvvisi	(a)	L. 4,-
104393	*	II. Preludi	(a)	* 6,-	104399	*	VIII. Scherzi	(a)	* 7,-
104394	*	III. Mazurke	(a)	* 8,-	104400	*	IX. Pezzi da Concerto	(a)	* 6,-
104395	*	IV. Valse	(a)	* 6,-	104401	*	X. Polacche	(a)	* 7,-
104396	*	V. Pezzi da Salon	(a)	* 7,-	104402	*	XI. Ballate	(a)	* 5,-
104397	*	VI. Notturmi	(a)	* 7,-	104403	*	XII. Sonate	(a)	* 7,-

(Nei prezzi è compreso l'imballaggio).

EDIZIONI RICORDI



Una parola di giustizia su Niccolò Piccinni

«Tra le figure della storia musicale che vengono ricordate solo per la loro insufficienza, quella che fa maggior pena, perchè più ingiustamente trattata, è certo quella di Niccolò Piccinni; il quale, se non avesse avuto la sfortuna di venire in conflitto con Gluck, si sarebbe sicuramente fatta una riputazione, non comparabile a quella del grande maestro tedesco, ma certo non inferiore a molti altri compositori che validamente contribuirono allo sviluppo dell'Opera». Così incomincia Mr. Eric Blom un suo studio intitolato: «Un compositore mal giudicato» in *Musical Opinion* di aprile u. s. Egli osserva come di solito gli storici si limitano a ritenere Piccinni come un debole, ma «nessuno pensa a studiare in che condizioni si svolse la sua attività, ed anche meno a considerarne le opere. Si accetta tranquillamente il giudizio ch'egli debba essere stato un povero compositore, perchè fu vinto da Gluck, ed a nessuno viene in mente che da Gluck, forse, fu soltanto differente. Lo studio delle sue opere mostra che esse sono certo inferiori ai capolavori gluckiani, ma nel complesso danno anche la piena evidenza del genio di chi le scrisse.

«Un esame imparziale della vasta letteratura sorta intorno alle violente lotte fra gluckisti e piccinnisti, scavalca l'idea tanto diffusa, che il maestro italiano fosse un geloso ed abile macchinatore. La verità è ch'egli stava lontano dal dibattito, ch'era modesto, pacifico, ritirato, e non domandava di meglio che un giusto giudizio, lasciand ad altri di formare la loro reputazione coi mezzi che preferivano. Da questo lato Piccinni è molto più simpatico di Gluck, perchè questi non esitava a prendere parte attiva nella guerra di scritti e di libelli, che infuriava a Parigi, causando una rivoluzione intellettuale, che venne tra-

volta solo dallo scoppio d'un rivolgimento politico di ben maggior significato».

Dopo uno sguardo alle prime opere del Piccinni, che sono tra le buone del tempo, l'A. prosegue: «Il gran mutamento nella vita del maestro avvenne intorno al 1776, quando fu chiamato a Parigi, per salvare dalla rovina l'Opéra... La prima sua opera francese fu *Roland*, eseguita all'Académie Royale de Musique il 27 gennaio 1778, e dedicata alla giovane regina Maria Antonietta, di cui il Piccinni era divenuto maestro di canto in sostituzione di Gluck. Ma la guerra tra i rispettivi ammiratori era incominciata anche prima, perchè le opere italiane del Piccinni erano già note a Parigi, tant'è vero che, in una lettera della Riccoboni a Garrick, scritta nell'ottobre 1777, si legge: *la gente si cava gli occhi a vicenda pro' o contro Gluck*. Piccinni era ansioso di trarsi dalla disputa: egli fece la sua strada, mentre la sua timida natura era quasi sopraffatta dall'opposizione che trovava al teatro dell'Opéra. Cantanti, coro, orchestra, tutti tenevano per Gluck ch'era il solo uomo capace di smuoverli dall'infingardaggine in cui il teatro era caduto. (La divertente descrizione che ne fa G. G. Rousseau parrebbe incredibile se non fosse confermata dal Ginguène e da altri).

«Marmontel, autore del libretto di *Roland*, diceva del lavoro piccinniano: il successo mi pare infallibile, e deve metter fine alla disputa, che invece divenne più viva che mai, e durò per anni.

«V'è un mutamento notevole di stile in questo lavoro: colpisce, da parte del compositore, il sentimento che l'opera francese è diversa da quella italiana, ed è evidentissimo lo sforzo da lui compiuto verso la verità drammatica... Non v'ha dubbio che Piccinni venne largamente influenzato da Gluck: fatto questo che basta ad escludere l'ipotesi secondo cui Piccinni avrebbe scritto quell'opera per sconfiggere i principi del maestro tedesco. Se la guerra non fosse incominciata prima della rap-

presentazione di Roland, i due compositori non sarebbero venuti a conflitto.

« In questa prima opera francese di Piccini v'è qualche cosa di elegante e di cavalleresco, i suoi tratti caratteristici presentano una innegabile somiglianza coll'*Idomeneo* di Mozart, che fu certo composto sotto l'influenza di Roland, ed è assai più affine di spirito a Piccini che non a Gluck, da cui, pure, si pretende farla derivare. Mozart deve aver sentito Roland durante il suo soggiorno a Parigi nel 1778. L'*Idomeneo* fu scritto nel 1770 ».

In tutta la serie d'opere francesi che tenero dietro, l'A. nota il continuo progressivo sviluppo dell'arte piccinniana, che andava facendosi sempre più sobria di formule e ricca ed efficace d'espressione, mentre solo nei balli si deve riconoscere che il maestro italiano era infelice. Quella era musica che egli scriveva contro volontà, perchè da un lato il suo carattere debole, dall'altro l'influenza personale di Gluck, impedivano che il Piccini si sottraesse alla tirannia delle consuetudini del teatro parigino.

« Nelle meno importanti opere comiche del suo periodo francese, il Piccini, molto saggiamente, ritorna al suo vecchio stile italiano. Le *Faux Lord* è un delizioso lavoro, che conserva tuttavia buona parte della sua freschezza.

« E' ora — conclude Mr. Blom — di respingere la troppo diffusa menzogna d'un Piccini intrigante contro Gluck, al quale invece rese notorio omaggio in occasione della morte del rivale tedesco. Piccini ha diritto d'essere riconosciuto per quello che era di fatto: un maestro che, in piena sincerità, recò un contributo, modesto sì, ma non trascurabile, allo sviluppo dell'opera, ed una simpatica personalità, che merita d'essere tolta dalla falsa luce in cui fu messa da storici poco coscienti ».

Premi ai giovani musicisti

Il *Ménestrel* del 21 luglio p. p. recava il resoconto della distribuzione dei premi al Conservatorio di Parigi, colla lista di quelli speciali e dei legati in denaro per il 1922. La lunghezza dell'elenco ci ha spinti a considerare il numero e l'entità di tali mezzi d'incoraggiamento messi a disposizione di quell'istituzione parigina. Sono quasi cento premi, che superano in blocco i 70.000 franchi; e vengono distribuiti ogni anno tra gli allievi più meritevoli; alcuni si assegnano ogni due o tre anni, e perciò qualcuno manca nella lista del 1922.

Di alcuni singolari elogi di G. Brahms

In occasione del 25° anniversario della morte di Giovanni Brahms le riviste musicali tedesche di tendenza conservatrice hanno dedicato interi fascicoli alla memoria del Maestro, mettendone in risalto la persona e l'opera, sia rispetto all'ambiente in cui visse, e sia rispetto a quello odierno. E' curioso come questa esaltazione abbia spesso un tono di difesa, e quanto siano strane certe affermazioni che s'incontrano qua e là, e che forse provocherebbero dal Maestro, se fosse ancora tra noi, qualcuna delle frasi burbera che erano così caratteristiche del suo carattere rude ed infantile ad un tempo.

Ecco quanto scrive Wilhelm Furtwängler nell'*Allgemeine Musik Zeitung*: « L'efficacia di Brahms è diminuita proprio nel senso in cui una volta era più forte ». (In altre parole: oggi si sente poco, ciò che finora era la ragione di grandezza del maestro). « In specie lo sfoggio di sentimento degli ultimi romantici... non ha più l'efficacia d'un tempo. E' lo stesso di quanto avviene — in altro genere — con Wagner. E' ingiusto farne una colpa a Brahms. Per lo sviluppo della materia musicale (armonia come tale ecc.), considerandolo quale caposcuola, il significato di Brahms è minimo. I suoi mezzi non sono più i nostri; egli non è l'uomo del progresso e non lo è stato mai... Attualmente si dovrebbe capire che, se la risposta data da Brahms è diversa da quella che si darebbe oggi ai vari problemi, è pur sempre una risposta alle stesse domande che noi ci facciamo, e si dovrebbe capire che siamo uniti da uno stesso destino.

« Egli non si perde mai — come altri — in singolarità della materia (armonia, ritmo, per trovarvi mezzi di sviluppo); nel centro dell'opera d'arte v'è sempre l'uomo sensibile. Certo che ogni tanto si sente in lui il falso tono romantico fin troppo convenzionale, ed il tardivo docile scolaro dei classici; certo che l'elemento d'arte imparata si fa sempre in avanti... Lavori di pieno valore non sono molto frequenti in Brahms (Ganzvollwertige Werke gibt es nicht allzuweil von ihm) ».

« Qual'era il principio che Brahms rappresentava? — domanda il Dr. Alfred Heusz nella *Zeitschrift für Musik*. — Egli s'opponesse vigorosamente contro il moderno spirito di dis-

soluzione nella musica tedesca, quindi produceva opere fondate sul più solido studio dei classici. La sua azione è perciò tanto affermativa e costruttiva, quanto negativa e d'opposizione ».

Qui l'A. spiega con forti parole e vivi colori tutte le aberrazioni a cui siamo arrivati come inevitabile conseguenza del cosiddetto « partito del progresso », fondato da Liszt, e che condusse persino a cose nuove espresse con mezzi nuovi; ed aggiunge: « Brahms comprese senz'altro il pericolo, e diede chiaro il suo parere nelle dichiarazioni fatte da Joachim con altri musicisti. Di queste si può pensare diversamente; ma oggi bisogna rimpiangere... che non abbiano servito a niente! ».

Sulla sua attitudine mentale parla, fra l'altro, il Dr. Walter Niemann nella rivista stessa, e spiega come nel *Canto delle Parche*, Goethe ha, come tutti i veri grandi poeti ed artisti, sentita e trasfusa nel suo poema la grandezza della fatalità nella sua davvero antica, greca potenza. Brahms ha qui — unanimemente ed artisticamente — mancato al suo compito ». (L'A. non è molto lontano dal dire che Brahms non è un « vero grande poeta ed artista »).

Continuando spiega come, proprio al momento decisivo per il senso della fatalità tragica, la musica si faccia più tenera che mai; e poiché si discusse su tale fatto, ecco che cosa scrisse Brahms: « Sento spesso filosofare sul quinto verso del *Parckenlied*. Credo che, anche il più ingenuo uditore, alla sola entrata del tono di *Re Maggiore*, dovrebbe sentirsi intenerire il cuore e bagnare gli occhi, commosso dalla miseria del genere umano ». E l'A. commenta: « Brahms crede, dunque, non solo di esprimere, ma anche di poter aumentare e rendere più profondo il senso dell'antica fatalità, colla sua onesta, schietta, nobile forma di sentimentale compassione per le vittime del sacrificio. E' un grave errore... ».

« E' nota e divertente la violenta contrarietà di Brahms per la Filologia musicale. Egli si metteva tra gli *antistorici* ed *antifilosofici*, grandi creatori del secolo XIX. Quando G. Ophüls pubblicò il suo commento, colla raccolta delle poesie musicate o comunque illustrate da Brahms, questi scrisse all'amico Rudolf von der Leyen: « Non capisco che cosa c'entri questa maledetta spelazzatura filologica moderna. Non so dire quanto mi riesca antipatico, e quanto mi scelpi il piacere di veder libri nuovi. Il musicista non può e non vuole mostrarsi erudito, e non ne dà motivo ad altri ».

Una voce di cinque ottave d'estensione

Il dott. Réthi, Presidente della Società austriaca di Fonetica sperimentale, presentò all'ultima seduta generale di tale società, un fenomeno vocale forse unico. Un cantante, Michele Prita, originario del banato di Temesvár, di 44 anni, un tempo studente di medicina, filosofia e diritto, scolaro di canto di Gaensbacher, ha una voce d'un'estensione di non meno che cinque ottave, dal *fa* profondo (42 vibrazioni) al *fa* oltre il rigo (quindi con tre tagli in collo), e qualche volta persino al *la* (1740 vibrazioni.) Non si ricorda nella storia che il basso Fischer (inizio del secolo XVIII), il quale aveva una voce così grave; e la Patti che poteva dare il *sol* copracuto...

Il prof. Réthi attribuisce questa voce straordinaria alla costituzione della gola del cantante ed alla poca lunghezza delle sue corde vocali, del resto particolarmente grosse. Durante l'audizione data dal Prita, la sua voce venne fonografata per essere conservata negli archivi dell'Accademia delle Scienze di Vienna ». Così la *Revue Musicale* d'agosto.

Signori critici, attenti!

I giovani compositori che si rattristano talvolta per la severità dei maestri e dei confratelli, possono consolarsi pensando che i loro predecessori cominciarono anch'essi con l'essere « giovani » a cui non mancarono critiche ed asprezze. Ne troviamo un saggio abbastanza gustoso ne *Gli ultimi anni di Spontini*, articolo d'Arthur Pougin, pubblicato nella *Rivista Musicale Italiana*.

Nel rapporto sui lavori degli allievi della Accademia di Francia a Roma (seduta del 21 ottobre 1842), lo Spontini, allora al culmine degli onori, dopo aver lodato in pubblico due composizioni di M. Bousquet (?), commentava duramente il *Te Deum* d'un altro pensionato di Villa Medici, un certo C. Gounod, con queste parole: « ...E' fin troppo chiaro ed incontestabile, purtroppo, che tale partitura è piena da un capo all'altro di gravi errori... ». Ignoranza? No, pensava l'illustre referente « ...egli volle apposta comporre così il suo *Te Deum*... colpevole ed imperdonabile volontà erronea e temeraria... voler erigere ad innovazione e progresso alla moda ed a trionfo, un sistema sbagliato, sovversivo, retrogrado e corruttore, sul sovvertimento e le rovine del vero bel sistema, grandioso, puro, severo e classico... ».

Povero Gounod! poté mai egli prendere le sue rivincite su M. Bousquet? — chiede il *Ménestrel* del 14 luglio.

Mr. Darius Milhaud e la melodia

Nel numero che *Melos* dedicava alle Esecuzioni Internazionali di Musica da Camera di Salisburgo, M. Darius Milhaud (il più noto tra i « sei » di Parigi) scriveva su « La Melodia », ed il tema, per quanto di un'incommensurabile antichità, è di un'attrattiva novissima, dato l'indirizzo odierno dell'arte; e dato che, secondo alcuni, la melodia non sarebbe più uno degli elementi essenziali della musica. (I melodisti d'innumerabili secoli sono pregati di non sorridere lassù dall'Empireo!). Riproduciamo dunque i tratti principali dello scritto del Milhaud.

« Il mio maestro Andrea Gedalge mi raccontava, quando ero nella sua classe di contrappunto al Conservatorio di Parigi, che, essendo ragazzo, egli mostrava le sue prime composizioni ad un professore d'oboe, il quale vedendo i vasti progetti del suo allievo, diceva: *ma fatemi otto battute che possano esser suonate senza accompagnamento.* »

« E' tutto il segreto della musica, perchè senza melodia non c'è tecnica, sia pur coscienziosa e profonda, che possa bastare ed imporsi. La melodia è l'elemento musicale iniziale, autentico, organico, che emana dal sentimento puro e determina col suo carattere anche il sostegno ritmico e la trama armonica, occorrenti. Ogni melodia si elabora, si disegna, secondo la costruzione voluta dal musicista; ma ogni musicista è portato verso una certa forma di melodia, segno della sua personalità, che sfugge alla sua scelta, e non dipende da lui stesso più del fatto d'essere egli biondo o bruno. Un dato musicista si esprimerà naturalmente con melodie che s'appoggiano su accordi sottomessi alle leggi dell'armonia diatonica e non userà melodie cromatiche se non per eccezione o per deliberata coscienza; un altro avrà a proprio servizio una linea melodica che userà qualunque nota della scala cromatica, e sfuggirà così al senso tonale. Sono queste differenze essenziali, dipendenti dal temperamento personale d'un artista, che hanno determinato i due grandi movimenti espressivi del pensiero musicale: la tonalità da una parte e la politonalità dall'altra. Si è creduto a torto che fossero due sistemi ristretti, che limitassero la scrittura contrappuntistica ed armonica all'uso di certe formule convenzionali. Solo il carattere della melodia è quello che importa; da esso deriverà il senso diatonico o cromatico generale della musica espressa. »

« La politonalità e l'atonalità non sono si-

stemi nuovi in opposizione coi principii fondamentali della musica, come si è lasciato dire troppo spesso. Sono invece lo sviluppo logico di quegli stessi principii, e dovrebbero consentire uno studio della loro tecnica, che sarebbe un complemento dei tratti di d'armonia, di contrappunto e di fuga adoperati nelle scuole di musica... »

« Tutti i procedimenti e gli artifici nuovamente e gradatamente acquisiti, sono altrettanti ricchi mezzi messi a disposizione della fantasia del musicista nella realizzazione tecnica delle sue opere; ma esse non saranno vitali che quando la scrittura adoperata sia giustificata dall'elemento melodico iniziale, senza del quale ogni costruzione crolla e si risolve in convenzionale retorica sonora. Solo la melodia importa; e la tecnica musicale, più complessa e perfettamente elaborata, sarà lettera morta se non ha per base, come elemento vitale indiscutibile, quelle certe battute che possano essere suonate senza accompagnamento ».

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Violino e Pianoforte

PAGANINI (N.)

E. R. 126. - 1° Concerto, Op. 6, N. 1 delle Opere postume. (Realizzazione di F. DE GUARNIERI) L. 8

E. R. 81. - *Le Straghe*. Variazioni. Op. 8, N. 3 delle Opere postume (Realizzazione di R. TAGLIACOZZO) » 4

E. R. 82. - *Moto perpetuo*. Allegro di Concerto. Op. 11, N. 6 delle Opere postume (Revisione di R. TAGLIACOZZO). » 3

PORPORA (N.)

E. R. 198. - Sonata in Do magg. per Violino e Basso. Realizzazione per Violino e Pianoforte di O. RESPIGHI . . . » 4

VERACINI (F. M.)

E. R. 277. - Sonata in La min. per Violino e Basso. (2° dell'Op. 1) » 4

E. R. 278. - Sonata VI per Violino e Basso » 4

E. R. 279. - Sonata VIII per Violino e Basso » 4

Realizzazioni per Violino e Pianoforte di O. RESPIGHI

(Nel prezzo è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

ITALIA

Il Primato Artistico Italiano. - Milano, luglio 1922.

O. CARRARO. - *Mazzini e la musica*. Frammenti mazziniani sulla musica, commentati da un ritardatario.

C. VISCARDINI. - *Il caso Perosi*. Scritto augurale sul maestro, che ogni uomo di cuore e di senso spera ritorni presto guarito alla vita dell'arte.

Rivista Musicale Italiana. - Torino, settembre 1922.

V. DE RUBERTIS. - *La scala musicale*. Inizio d'una compilazione di notizie storiche e teoriche di seconda mano, non sempre autorevoli.

G. PAVAN. - *Il teatro Capranica*. Catalogo cronologico delle Opere rappresentate nel secolo XVIII nel teatro capranicenses di Roma.

L. DE LA LAURENCIE. - *Un musicien dramatique français du XVII^e Siècle: Pierre Guéron*.

Studio biografico ed illustrativo sulla persona e le opere di questo che fu uno dei più nobili e stimolati compositori del suo tempo, assai ammirato anche a Firenze ed a Mantova.

L. FRATI. - *Antonio Bernacchi e la sua scuola di canto*.

Studio biografico del celebre cantante bolognese e dei suoi principali allievi.

C. PERINELLO. - *I rapporti sonori superarmonici*.

Interessante studio su tutto un complesso di fatti che sfugge alla teoria tradizionale della tonalità, e spiega come la pratica armonica, superata la base dell'ordine dei rapporti a ragione di 2 (1:2:4:8:16), cioè dei rapporti d'ottava, considerati come ovvia ed indissolubile unità tonale, sia assimilando in condizioni analoghe gli ordini di rapporti a basi maggiori, cioè di 3, di 5, ecc.

Il Pianoforte. - Torino, giugno-luglio 1922.

V. GUI. - *Puccini*. Scritto che « non ha lo scopo né di una tardiva e quanto mai inutile esaltazione, né di una sistematica demolizione ».

«... la critica equanime non negherà mai a Puccini... grandi qualità... e non potrà mai far a meno di accostarsi a lui con grande rispetto... finché scoprirà... momenti d'emozione sincera come quelli che han dato alla musica moderna pagine d'ispirazione vera quali gran parte di *Butterfly*, quasi l'intera seconda parte di *Bohème*, *Messa*, *Manon*, ecc. ».

F. LIUZZI. - « *Tristano e Isotta* » come poema drammatico.

Ampla e calda recensione del V. volume delle versioni wagneriane, di Guido Manacorda. (Biblioteca Sansoniana straniera).

Il Pensiero Musicale. - Bologna, luglio-agosto, 1922.

A. BONAVENTURA. - *Jacopo Melani e la prima opera buffa*.

Notizie storiche su *La Tancia* ossia *Il podestà di Colégnole*, poesia di Andrea Moniglia, musica di Jacopo Melani, colla quale opera si inaugurò a Firenze nel 1657 il teatro di via della Pergola, e può così dirsi la prima opera buffa.

Segue una « lettura al pianoforte » dove si segue lo spartito di quest'opera, con molti esempi musicali.

A. VERETTI. - *Franco Alfano*. Profilo.

V. GUI. - *Un lirico*.

E. F. Ballila Pratiella, di cui s'illustrano *Le Canzoni del Niente*, dieci liriche per canto e pianoforte su poesia di Antonio Beltramelli.

La Critica Musicale. - Firenze, maggio-giugno 1922.

A. CASELLA. - *La vita musicale negli Stati Uniti*.

Rapide, caratteristiche, acute impressioni e notizie sulla musica italiana ed indigena agli Stati Uniti, echi d'un viaggio artistico dell'autore.

G. FARA. - *Studi etnofonici. IV. I caratteri e le forme melodiche*.

Interessanti osservazioni sulla musica primordiale, che presenta comuni caratteri ovunque, essendo da per tutto nata dagli stessi stati d'animo.

G. RADICIOTTI. - *Aggiunte e correzioni ai dizionari biografici dei musicisti*.

Notizie su Francesco, Gregorio, Basilio Basili; Francesco e Paolo Belli; Francesco Berretta e Giovanni Biondi.

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, luglio 1922.

L. LALOY. - *Les principes de la danse cambodgienne*.

Il corpo reale di ballo del Cambodge diede all'Opéra di Parigi due rappresentazioni (31 maggio e 3° giugno p. p.) veramente memorabili per magnificenza d'arte e per successo. L'A. (studioso di civiltà dell'estremo oriente) illustra i principii di questa danza sacra che « è l'ultimo vestigio d'una civiltà di cui non rimangono più che delle rovine ».

T. REINACH. - *Un ancêtre de la Musique d'église*.

Illustrazione del frammento d'Inno cristiano-arcaico scoperto sul papiro D'Oxyrhynchus n. 1786, e di cui si parla anche a pag. 281 di questo fascicolo.

A. COEUYROU. - *Note musicale sur le Comte de Gobineau*.

L'A. tiene in risalto le idee che ebbe sulle arti in genere, ed in ispecie sulla musica, colui che fu uno dei cari amici di Wagner ed ebbe un posto nel cenacolo di Bayreuth.

B. D'AGEN. - *La Guitare de Marceline*.

Marceline Desbordes scriveva: « J'ai cultivé la guitare et y suis devenue forte. C'est le seul instrument qui convienne à ma voix et à ma fortune ». Qui la chitarra è presa in senso traslato, e l'A. studia la dolce e semplice musa della scrittrice preromantica.

E. COMBE. - *Les Symphonies de Mahler*.

Le sinfonie di Mahler sono quasi ignote in Francia, l'A. se ne duole e tiene in luce il valore ed il significato dei vari lavori mahleriani.

M. TOUZÉ. - *La Tonalité Chromatique*.

L'A. mostra come il senso musicale sia andato estendendo il suo dominio ad un numero sempre maggiore di note, come la tonalità cromatica abbia raggiunto le 12 note che in apparenza formano tutto il campo tonale; ma solo in apparenza, perchè « si stabilisce, per gioco dell'equilibranza, un dualismo fra la musica immateriale del pensiero, e quella emessa dagli strumenti ». La tonalità è senza limiti.

poco rit.
 II. c. a tempo
 a tempo dolce
 poco rit.

a tempo molto dim.
 a tempo rit. a tempo dim.
 a tempo molto dolce ed espressivo
 delicato

scenando
 ritenuto poco affrett. rit.
 molto dim.

a tempo, un poco ritenuto dapprincipio con molto fervore, ed animando sempre più portando
 a tempo, un poco ritenuto dapprincipio
 cresc. cresc.

molto espress. dim. molto rit.
 poco affrett. rit. poco affrett. rit.

poco affrett. II. c. ritenuendo sempre più poco per volta dim.
 poco affrett. ritenuendo sempre più poco per volta
 cresc. rit. f m.s. ppp pp mp

ritornando al Tempo I. scialta ad libitum
 ritornando al Tempo I. espr. sensibile e dolci. molto rit. molto dim.

a tempo a tempo sempre pp
 molto dim.

4

poco affrett. *poco rit.* *portato più rit.* *molto rit.*

poco affrett. *pp* *PPP* *più rit.* *molto rit.*

a tempo *alquanto più sostenuto* *portato* *P dolcissimo*

alquanto più sostenuto *molto espr. e legato* *a tempo* *pp* *m. s.* *mf*

molto rit. *espress.* *sempre più rit. do, sino alla fine* *II. e.*

molto rit. *m. s.* *m. s.* *pp*

III. e. *pp* *portando* *più pp* *ppp* *vibrato* *perdendosi* *ppp* *perdendosi* *pppp*

117289

elementi extra musicali. Mentre fino a Mozart la musica esprime col suoi mezzi soli, con Beethoven principiano ad incontrarsi procedimenti d'essenza passionale estranei alla musica stessa. Ciò posto, bisogna trarne la conseguenza per l'avvenire dell'arte.

P. HESELTINE. - On editing Elizabethan Songs.
(Sulle edizioni di canti elisabettiani).

L'A. rimprovera al rev. Dr. Fellowes d'aver aggiunto, a fianco alla notazione originale per liuto un accompagnamento per pianoforte a parti complete, nell'edizione di *The English School of Lutenist Song-writers*; perchè, così, gli inesperti (e sono i più) crederanno che la versione originale non fosse completa, ciò che non è.

A. B. SMITH. - The Blackbird's Song.

Considerazioni ammirative sul canto del merlo, che, per l'A., è il miglior cantore tra gli uccelli diurni.

C. D. GRAHAM. - Music and Communism.

Nota sui vantaggi e svantaggi del regime fatto alla musica dal governo russo sovietista.

F. T. ARNOLD. - Did Viadana use Figures?
(Viadana usò numeri?).

L'A. mostra in una « lettera all'editore » con molti esempi musicali, come gli accidenti messi a fianco, sopra o sotto delle note di basso nelle opere del Viadana, alcuni indizi per la 3ª o per la 6ª del basso, costituendo così una vera numerazione.

The Sackbut. - Londra, giugno 1922.

S. GODDARD. - The Published Songs of Maurice Ravel.

Analisi dei canti editi di M. Ravel, che si conclude così: « due sole raccolte meritano profonda attenzione, il resto ha poco più d'un fascino evanescente. Ma quelle due raccolte — *Histoires Naturelles* ed i tre *Canti di Mallarmé* — bastano a sovrapporre un artista che traversa lo Stige per raggiungere i prati d'asfodelo ».

Dr. E. WELLESZ. - Is there a Future for Grand Opera?
(C'è un avvenire per la grande opera?).

Dopo uno sguardo alla storia del melodramma, l'A. conclude: « l'opera futura deve principiare là dove ha finito Gluck, essa deve sviluppare l'opera barocca continuandone la via, arricchita dall'esperienza degli ultimi 150 anni. Certo l'opera barocca presenta il migliore equilibrio fra testo, musica ed azione; quindi è il tipo migliore per il futuro ».

L. F. EDWARDS. - Notes on the Oriental Scale System.

Breve, come dice lo stesso autore: troppo breve corsa attraverso al sistema tonale bizantino, e conclusione: il sistema dei due modi (Maggiore e Minore) agonizza e risorge la tonalità a più modi, di cui l'avvenire utilizzerà la ricchezza.

S. GILGAR. - Musical Souls. (Anime musicali).

Vera difesa della musicalità del popolo inglese, che, secondo l'A., si è affermata in modo notevole durante la guerra. L'esercizio rappresentava, per la prima volta nella storia, proprio tutta la nazione; il canto popolare vi ebbe largo sviluppo, e con discernimento e buon gusto.

H. KLEIN. - Battistini and Titta Ruffo.

I due baritoni italiani si presentarono di recente a Londra nella stessa settimana; l'A. raffronta le due diverse maniere di cantare: quella del Battistini tutta delicato e puro canto, quella del Ruffo tutta destrezza verbale e ritmica.

H. ANTCLIFFE. - The Immanence of Handel.

Mr. Percy A. Scholes ha negato ogni influenza ad Hindel sull'arte odierna, l'A. ricorda quante esecuzioni hindeliane abbiano luogo di continuo in Inghilterra nei concerti, e quanta musica del grande maestro si suoni ogni momento nelle singole case inglesi. Possibile che tutto ciò rimanga senza effetto?

R. B. INCE. - The Lure of Foreign Names.
(Il miraggio dei nomi stranieri).

Davvero tutto il mondo è paese! L'A. si lagna perchè in Inghilterra, per attirar l'attenzione, ci vuole un nome straniero, e magari occorre che si sappia quante migliaia di lire guadagna all'anno l'artista; solo allora la gente va e ne parla e ne riparla. Che rimedio ci può essere? Migliorare l'educazione musicale, « raschiando quello che v'ha di artificiale e di falso, perchè sprizzi e prevalga il sano latino del popolo ».

The Sackbut. - Londra, luglio 1922.

G. M. GATTI. - Ildebrando Pizzetti.

Studio critico ed illustrativo sui Pizzetti, che « è non solo il più altamente stimato, ma anche il più rispettato fra tutti gli odierni compositori italiani ».

Dr. H. LEICHTENTRITT. - Nationalism and internationalism in Music

Per trattare a fondo l'argomento ci vorrebbe un volume. Qui l'A. pone, ed in parte studia, il quesito: perchè alcuni compositori acquistano una fama internazionale, che viene negata ad altri di pari valore?

S. GREY. - Edmund Horace Fellowes and appreciation.

Vivo elogio dell'opera del rev. Dr. E. H. Fellowes, che dal 1917 va pubblicando le composizioni dei grandi madrigalisti inglesi in notazione moderna, con rara esattezza e perizia, contribuendo potentemente alla rinascita della sensibilità e dell'arte dell'Inghilterra.

Dr. R. FELBER. - The modern Art-Song.

L'A. studia le condizioni necessarie alla perfetta penetrazione del testo e della musica nella composizione che da tali due elementi deve ricevere la vita.

T. M. CARTWRIGHT. - Public School Vocalism.

Caldo elogio dei risultati ottenuti dalle classi corali nelle scuole inglesi.

agosto 1922.

E. WELLESZ. - Music in Vienna.

Sguardo alla vita musicale viennese dal secolo XVIII ai nostri giorni.

H. E. HUNT. - Auto-suggestion for Concert-Artists.

Uno dei problemi più ardui per gli esecutori è il panico che annienta d'un tratto i benefici del lungo studio colla somma delle ansietà accumulate in mille momenti, e poi lascia lo spirito stanco dallo sforzo fatto. La mente non pensa che un'idea alla volta, bisogna dunque non lasciar mai prevalere nel lavoro di preparazione idee d'incertezza, sostituendole con altre opposte, cosa non difficile in istato di calma. Così, al momento di presentarsi al pubblico, il panico non avrà più corpo.

L. HENRY. - The conceptual aspect of the Dance.

Nella danza due concetti si alternano combattendo a vicenda, uno drammatico (rappresentazione di fatti e sentimenti) ed uno stilistico (rappresentazione di pura bellezza decorativa). Isadora Duncan ed i Russi non fecero che rinnovare la danza di stile, mentre Massin fa intervenire elementi psicologici. « Probabilmente l'immediato futuro della danza sta

fra due linee parallele di stilizzazione. L'una di espressione spirituale... l'altra che usa i tipi come elementi di disegno estranei alle necessità d'emozione e psicologiche...»

DR. C. ENGELI. - *A foreigner regards England* (Uno straniero guarda l'Inghilterra).

Perché l'Inghilterra che ha oggi compositori, esecutori, musicologi di prim'ordine, non occupa il posto che le spetta nella stima generale? Perché la buona musica è ancora riservata a non molti eletti; perché i musicisti britannici non sono pratici come i loro compatrioti commercianti; perché le opere di letteratura musicale inglese non sono tradotte in altre lingue.

H. KLEIN. - *The Voice in modern Song. I.*

In questo primo articolo l'A. considera l'importanza che ebbe la cantabilità delle composizioni vocali dal secolo XVII ai giorni nostri. Le conseguenze delle condizioni attuali saranno trattate in seguito.

S. GODDARD. - *César Franck.*

La figura del grande ed umile musicista viene messa nel quadro del suo tempo, assieme alle figure più illustri delle altre arti in Francia, esaltandone il lato d'amichevole maestro, così fecondo per i suoi allievi.

Melos. - Berlino, giugno 1922.

P. COLLAER. - *Die Entwicklung der Musik in Frankreich seit dem Kriege.* (Lo sviluppo della musica in Francia dalla guerra in poi).

Dopo fatto un piccolo quadro delle condizioni della musica francese nel 1914 (l'A. vi distingue tre gruppi: uno capitanato da d'Indy, uno da Debussy, ed uno da Fauré), si spiegano i seguenti caratteri assunti di poi: semplificazione della forma, ricerca di una precisione melodica, cessazione dell'armonia tradizionale a favore del contrappunto, predominio della piccola orchestra e predilezione per il ballo scenico.

DR. C. ROESLER. - *Heinz Tiessen: Naturtrilogie, op. 18.*

Illustrazione della Trilogia strumentale del Tiessen, dove la Natura agisce solo suscitando stati d'animo nel compositore-poeta. Il quale, secondo l'A., andrebbe qualificato come «espressionista», mentre dal lato tecnico si sente l'imporsi del problema tonale.

I. M. HAUER. - *Sphärenmusik.*

Articolo scherzoso sull'armonia delle sfere in rapporto all'atonalità, di cui l'A. pare ingenuamente convinto.

R. PRECHTL. - *Musik und Drama.*

Prendendo occasione dall'opera *Gli uccelli* che Walter Braunfels compose, testo e musica, sulla base della commedia d'Aristofane, l'A. spiega come non tutti i musicisti abbiano le qualità necessarie per scrivere drammi vitali, senza di cui la miglior musica è votata alla rapida morte. Punto questo che andrebbe discusso a fondo.

DR. J. KOOL. - *Neue Instrumente* (II. Gongspiele, III. Anklongs)

Ample ed interessanti notizie (con indicazioni di studi speciali) sul Gong, che è ben più vario e musicale strumento di quello che si crede di solito, e sull'Anklong, cioè un complesso di tre canne di bambù intonate e sospese. L'A. tratta di questi due strumenti giapponesi specie in rapporto all'arte giapponese stessa.

Melos. - Berlino, agosto 1922.

Fascicolo in occasione delle Esecuzioni internazionali di Musica da Camera a Salisburgo, con articoli in tedesco, francese ed inglese.

F. BUSONI. - *An open letter.*

E' la versione inglese e francese della lettera a Fritz Windisch, di cui si è parlato a pag. 147 del nostro fascicolo di maggio, ed a pag. 209 di quello di luglio.

H. TIESSEN. - *Aus meinem Tagebuch* (Dal mio taccuino).

Brevi note d'estetica sui rapporti tra intelligenza ed ispirazione: di solito si vuol escludere ogni intervento della mente, proprio colla mente; e si rimprovera la mancanza di «cuore» solo perché l'artista non esprime sentimenti che si è usi trasmettere e ricevere.

J. M. HAUER. - *Melos und Rhythmus.*

Elogio del «melos atonale». Esso «è quanto v'ha di più umile, di più nascosto al mondo, è l'alfa e l'omega dell'uomo che pensa. Chi non sa innenderlo, non vive che d'istinti; mai egli capirà il senso di nessuna lingua, di nessuna scienza».

F. WINDISCH. - *Harmonie.*

E' l'atto di fede dell'avanguardia tedesca: l'armonia non è la scienza degli accordi, bensì «l'equilibrio che regge la curva dinamica e ritmica d'ogni frase musicale e l'intensità dei rapporti sonori tra i diversi movimenti melodici; è la forza psicologica che fa d'una composizione un complesso organico, un'opera d'arte. Chi abbia fatta esperienza della somma di concentrazione necessaria per sostenere l'intensità espressiva d'una sola melodia in tutti i suoi meandri fino alla chiusa, potrà capire come sia arduo mantenere due o tre elementi sonori al multanel nell'omogeneità armonica dell'opera d'arte».

D. MILHAUD. - *La Mélodie.*

Ne parliamo a pag. 276.

F. BUSONI. - *Dritteltonmusik* (Musica a terzi di tono).

L'A. spiega che «l'idea del terzi di tono fu da lui avanzata solo per la melodia, l'armonia accompagnante resti quella tradizionale. Non si distrugga, ma si costruisca!».

A. HABA. - *Die harmonische Grundlage des Vierteltonsystems.* (La base armonica del sistema a quarti di toni).

L'A. spiega come venne a lui (violinista) l'idea, suggerita dal senso spontaneo, di far della musica a quarti di tono. Egli espone le nuove vie che ne risultano per le combinazioni armoniche e ne offre molti esempi.

C. SCOTT. - *Some Explanation of our Attitude towards the classics.* (Qualche spiegazione sulla nostra attitudine verso i classici).

L'A. spiega che ogni compositore scrive musica sua perché non è contento di quella degli altri, anche maggiori di lui. Come si spiega l'ammirazione in queste condizioni? «Essere annoiato da un'opera e negare il suo valore intrinseco non è necessariamente la stessa cosa... La sete del nuovo... è il divino istinto della creazione che risiede nella superiore anima umana».

E. ANSERMET. - *Sur la musique russe.*

La musica russa è tutta d'essenza realista, nel senso che «l'artista riguarda l'opera propria non come

mezzo, ma come fine; egli deve farne parlare la materia, e non già farle portare il proprio messaggio; l'arte sua è oggettiva per natura». E da questo punto di vista l'A. considera Glinka, Dargomyzsky, Chalkoski, i Cinque, Scriabin, Stravinski ed i giovanissimi Prokofeff, Mikosky e Obenhoff.

DR. ING. MICHEL. - *Zur Hörsamkeit des Theaters.* (L'acustica del teatro).

Interessante ed ampio studio sulle condizioni foniche dei principali teatri antichi e moderni in rapporto alla loro conformazione, con fotografie di teatri greco-romani, schemi, e diagrammi acustici.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, giugno-luglio 1922.

A. Z. IDELSOHN. - *Parallelen zwischen gregorianischen und Hebräisch-orientalischen Gesangsweisen.*

Contributo allo studio delle origini ebraiche del canto gregoriano, per via di confronti con melodie delle varie sinagoghe orientali.

H. ABERT. - *Ein neu entdeckter frühchristlicher Hymnus mit antiken Musiknoten.* (Un nuovo inno cristiano primitivo con antica notazione, scoperto di recente).

E' un frammento d'inno cristiano del 3° secolo (il più antico monumento di canto liturgico) scoperto su un papiro a Oxyrhynchos dai due studiosi inglesi B. P. Grenfell ed A. S. Hunt. Il canto (che viene qui riprodotto) è in greco, e greca è la notazione della melodia. E' una nuova prova dell'origine greca dell'inno cristiano.

E. KRÖLL. - *Ueber den Musiker E. T. Hoffmann.*

Studio sul complesso dell'opera musicale dell'Hoffmann (con molti esempi, e l'intero duetto dell'opera *Aurora*), in rapporto alle derivazioni ed ai caratteri propri.

H. VOLKMANN. - *Johann Nauwachs-Leben.*

Illustrazione storica della vita di J. Nauwach, il primo tedesco che, seguendo l'indirizzo fiorentino, compose canti profani monodici. Di lui si conoscono solo due cose: delle «Arie passeggiate» del 1623 con testo italiano, e le «Villanelle tedesche» del 1627.

W. ALTMANN. - *Wichtigere Erwerbungen der Preussischen Staatsbibliothek zu Berlin im Etatsjahre 1921.*

Il preposito alla sezione musicale della Biblioteca Prussiana di Stato a Berlino comunica la lista dei principali acquisti fatti nel 1921. Sono oltre 120 lavori, nei quali le opere dei nostri vecchi maestri hanno parte larghissima.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, 1° giugno 1922.

Tutto il fascicolo è dedicato ad Hoffmann, di cui ricorre il centenario.

DR. B. GOLZ. - *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.*

La personalità dell'Hoffmann viene illustrata nel suo complesso e nelle influenze larghissime che esercitò, sia nella letteratura tedesca e straniera, sia nelle arti plastiche (benché in misura minore), e sia nella musica, non foss'altro su R. Wagner.

DR. W. LANGE. - *Hoffmanns Leipziger Intermezzo.*

Notizie storiche sulla vita e l'attività del poeta-musicista durante il suo soggiorno a Lipsia.

DR. A. HEUSS. - *Mozarts Orgienarie (Champagnerarie) im Don Juan.*

L'Hoffmann ebbe la maggiore ammirazione per Don Giovanni di Mozart; l'A. ne considera il «brindisi», che i tedeschi chiamano «aria dello spumante» (Champagnerarie). Ma Don Giovanni non era ubriaco, e l'aria in proposito illustra il momento in cui il seduttore pregusta una noce d'orgia, quando i contadini invitati al ballo saranno mezzo ubriachi e non s'accorgeranno di quel che Don Giovanni farà con Zerlina e con altre ragazze. Per ciò l'A. propone di chiamare il pezzo «aria orgiastica».

E. T. A. Hoffmann über den Unterschied von Lied und Arie.

Sulla base degli scritti d'Hoffmann si riconosce la differenza tra Lied (parola intraducibile) ed Arie. Questa è fatta su poche parole, che suggeriscono al compositore soltanto uno stato d'animo, che la musica sviluppa coi mezzi suoi propri e secondo le proprie leggi. Invece nel Lied questo sviluppo dello stato d'animo fondamentale è già fatto dal testo, ch'è abbastanza ampio. Il musicista deve a sua volta illustrare e svolgere, più o meno conclusamente, i singoli particolari dello sviluppo poetico.

Neue Musikzeitung. - Stoccarda, 6 luglio 1921.

DR. H. HOLLE. - *Vom Tonkünstlerfest in Düsseldorf.*

Resoconto dell'Assemblea annuale della Società generale dei Musicisti tedeschi, tenutasi a Düsseldorf, con esecuzioni musicali. Per l'A. solo un Quartetto di Schnabel fu interessante tra le cose nuove; in genere, la corrente conservatrice è sterile, e quella rinnovatrice ancor immatura.

DR. H. STEPHANI. - *Das harmonische und das melodische Prinzip in Widerstreit und Versöhnung.* (I due principi, armonico e melodico, in contrasto ed in collaborazione).

L'A. spiega la nota test che distingue due regioni e due fasi nella musica: una sud europea greco-latina, con essenza melodica ed a base acustica pitagorica; ed una nord europea scandinavo-anglo-germanica, con essenza armonica ed a base acustica di risonanza naturale.

Musikblätter des Anbruch. - Vienna, giugno 1922.

Tutto il fascicolo è dedicato alla nuova musica Russa.

DR. O. V. RIESEMANN. - *Die Strömungen des modernen russischen Musiklebens.* (Le correnti della moderna vita musicale russa).

L'A. distingue due centri, uno a Pietroburgo, impersonato un tempo da Glinka, poi dal Cinque e divenne la fonte della nuova arte nazionale; un altro a Mosca, senza spiccate tendenze russe, dove insegnò Taneiev, e che in seguito risulò formato da Scriabin, Rachmáinoff e Medner. Si seguono queste due correnti fino ai giovani maestri odierni.

M. D. CALVOCORESSI. - *Mussorgskys Vermächtnis.* (L'eredità di Mussorgsky).

L'A. parla della diffidenza e del silenzio con cui fu accolta in complesso l'opera musicale di Mussor-

- gski, dell'impossibilità in cui furono posti i suoi manoscritti di venir consultati per lungo tempo, e del lento tenace lavoro d'ammirazione e d'amore, compiuto dai pochi fedeli devoti, per far dare al grande russo il posto che gli spettava nell'arte universale.
- E. ANSERMET. - *Einführung in das Schaffen Igor Strawinskys.* (Iniziazione nell'arte di Igor Stravinski).
- L'A. spiega l'evoluzione dell'arte del maestro russo, i suoi principi, le sue intenzioni, insomma ciò che bisogna conoscere per intendere quella musica.
- M. D. CALVOGROSSI. - *Serge Prokofieff.*
Elogi e notizie bibliografiche sul musicista trentinense, che a dodici anni aveva già scritto un pezzo per orchestra ed una sinfonia.
- B. ZAK. - *Musik in Russland und bei den Emigranten.*
La rivoluzione ha diviso i musicisti russi in due gruppi: quelli rimasti in patria e quelli emigrati. Fra i primi sono notevoli Glazunoff e Medner; il primo buon sinfonista, il secondo di molto innalzatosi negli ultimi anni, tutto soffuso dell'arte di Bach. Gli emigranti, Stravinski, Prokofieff, Rachmaninoff, ecc. ben poca azione possono esercitare sull'arte nazionale.
- R. POLLAK. - *Die Sozialisierung des Moskauer Konservatoriums.* (La socializzazione del Conservatorio di Mosca).
Notizie sulla riorganizzazione di quell'istituto, dove vennero istituite cose inutili, ma anche cose ottime.
- B. SCHLOEGER. - *Dirigenten.* XIV. S. A. Kuszewitsky.
Notizie su questo direttore d'orchestra essenzialmente dinamico e volitivo nelle sue interpretazioni.
- E. TELS. - *Russisches Ballett.*
Estratto d'un discorso di questo maestro di ballo, il quale sostiene che «la vera arte russa aspira alla patria, dove soltanto può venir bene concepita ed intesa...».
- O. BIE. - *Das Russische Kabarett.*
Visione d'una «taverna russa» con ogni meno immaginabile spettacolo di varietà. «Così si esprime il nostro tempo; così... senza cuore; così balla sull'anima nel cartellone d'affisso. Mi levo il cappello davanti a questa grand'arte, che finalmente ha avuto l'arcana della nostra pazza esistenza».
- A. COBUROY. - *Russische Musik.*
Brevi e schematiche notizie sulla musica russa in genere e sui singoli maestri che la compongono.
- S. Ceclia. - Zagabria, maggio-agosto 1922.
- P. H. SATTNER. - *La storia dell'opera.*
L'A. parla dello sviluppo dell'opera fra i Croati. Vatroslav Lisinski (1819-1854) diede loro le prime opere: *L'amore e la malignità* e *Porin*. Fu un grande leggendario ma per disgrazia morì giovane. Ivan Zajc (1831-1914), seguace di Verdi, scrisse più di 50 fra opere ed operette. Tra i giovani promettenti si fa notare Bozidar Sirola.
- F. DUGAN. - *G. Bas: Metodo d'accompagnamento al canto gregoriano e di composizione negli 8 modi ecc.*
Larga relazione sul libro del Bas, al quale l'A., direttore del Conservatorio di Zagabria ed organista della cattedrale, aderisce completamente.

N. KALOGJERA. - *I canti ecclesiastici popolari a Spalato.*

Chiusa dell'ampia discussione, corredata da molti esempi musicali.

I. DUBIC. - *La lingua antica nell'arte liturgica e nei canti ecclesiastici dell'Istria.*

Sulla relazione del vescovo Paolo Naldini «Corografia eccl. ossia descrizione della città e della diocesi di Capodistria» (Venezia, 1700), l'A. mostra che sino alla fine del 1600, nella liturgia, si usava in tutta l'Istria la lingua paleoslava ed in parte la lingua volgare.

DR. BOZIDAR SIROLA. - *La musica ed i musicisti presso i Croati.*

Quadro dei compositori croati e delle loro opere da Lisinski fino ad oggi.

DR. J. VAJS. - *Della glagolizza e dei libri glagolitico-liturgici.*

Il dono prof. dell'Università di Praga difende il lavoro del prof. Berlec e del can. Cracic e Paric nell'edizione dei libri glagolitico-liturgici.

V. DUKAT. - *Chi è l'autore del libro di canti del 1644.*

Il can. J. Barle pubblicò un'interessante raccolta manoscritta di canti sacri, conservata alla Biblioteca dell'Università di Zagabria; l'A. dimostra che, verosimilmente, l'autore di quel libro è il domo lessicografo Joannes Belosteneec, dei religiosi Paolini (1594-1675).

DR. J. MANTUANI. - *Della storia della canzone slovena.*

L'A., prof. dell'Università di Lubiana, inizia un suo ampio studio sulla canzone slovena antichissima e sul suo graduale sviluppo.

L. SAPRANEK-KAVIC. - *La nostra musica nazionale.*

Sguardo alla passata stagione musicale a Zagabria, che fu assai viva e dimostrò il rapido e rigoglioso sviluppo dell'arte croata.

COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE
A DUE MANI

G. OREFICE

117618. - *Preludio e fuga* (su un soggetto di Meyerbeer) . . . L. 4

F. VATIELLI

117974. - *FIGURINE CINESI:*
1. *Il palanchino.* - 2. *Riverenze.* - 3. *Il suonatore di Yo.* - 4. *La pioggia sopra i bambou.* - 5. *Canzone languente.* - 6. *Intorno la pagoda* . . . » 6

A. ZANELLA

Due Poemeti. (Op. 65).

117488. - *Primo Poemetto* . . . » 4
117489. - *Secondo Poemetto* . . . » 6

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI



VITA
MUSICALE

TEATRI

Le prime rappresentazioni

«Pierozzo», di Ferrari-Trecate

Al teatro Municipale di Alessandria, il 15 settembre, è stato accolto con favore questo poema lirico del professore del Conservatorio di Parma, maestro Ferrari Trecate, il quale ha avuto nel chiamare dopo il primo atto e cinque dopo il secondo, assai festeggiato dai suoi concittadini. Egli ha anche diretto, inappuntabilmente, l'orchestra ed è stato fedelmente assistito dagli esecutori, il baritono Urbani (Pierozzo), il tenore Campolonghi (Giuliano), la sig. Giovannelli (Lucetta) e dai minori interpreti.

Il libretto, della nota scrittrice Teresha, è assai grazioso, e il maestro l'ha rivestito di una musica appassionata, pregevole, sincera e senza ricercatezze di effetti. La vena melodica non è, forse, troppo moderna, ma ciò è spiegabile considerando che *Pierozzo* è stato musicato già da parecchi anni.

Tra i brani piaciuti maggiormente ricordiamo l'entrata del protagonista e la sua aria, la berceuse di Lucetta, il duetto d'amore e il finale dell'opera.

Un'altro «Barbiere di Siviglia»

È quello del maestro Cassone, presentato al Ballo di Torino l'11 c. m. L'autore, è vero, a giustificare la sua fatica che poteva sembrare ardua dopo il successo che a più di cent'anni di distanza accompagna il capolavoro rossiniano — aveva creduto di fare un'opera che, più di quella del pesarese, rispondesse allo spirito ambientale della commedia ed a questa desse un maggior respiro lirico. Ma alle sue intenzioni non hanno corrisposto i fatti, e il suo lavoro è risultato assolutamente manchevole sotto tutti i punti di vista.

Discreta l'accoglienza del pubblico rivolta, più che altro, ai volenterosi esecutori, la signora Lais, il basso Pasero, il baritono Sartori, il tenore Belussi, il maestro Zeetti che ha diretto con amore.

Due operette nuove si sono rappresentate a Torino, *Il Capo degli Zingari* ha avuto buon successo al Ballo, anche perchè l'intreccio, di Wilhelu e di Grumbaud, si distacca dai consueti d'oltre Alpe ed ha uno spunto nuovo e felice. La musica, di Kalmann, non smentisce

l'autore; è garbata, spigliata e spesso originale. Allo Scriba è piaciuta *La Mandragola*, musica del maestro Vittorio Renza, su libretto tratto dall'omonima commedia del Machiavelli.

MILANO

Francesca da Rimini di Zandonai, che per la terza volta riappare al nostro pubblico in poco più di sei anni, ha inaugurato gli spettacoli autunnali del Dal Verme, ottenendo la consueta favorevolissima accoglienza. Ottima l'esecuzione, soprattutto per merito del maestro Guarnieri che ha avuto un successo personalissimo e unanime. Egli ha diretto con grande finezza, con sicura penetrazione e originalità tutta propria, ottenendo affiatamento e fusione tra orchestra e palcoscenico. La Scavizzi è stata una protagonista, nobile e intelligente, dotata di ottimi mezzi vocali e artistici; il Picaluga, un Paolo vibrante e appassionato; il Franci, un Giovanni vigoroso che s'impone per estensione e bellezza di voce; il Venturini, un Malatestino assai efficace. Nelle minori parti si sono segnalati la Pasini e la Dal Monte, il Marucci, ecc.

Anche della *Manon* massenetiana, Antonio Guarnieri è stato concertatore e direttore vibrante e sicuro. Carmen Melis, che sostituiva la Storchio indisposta, ha dato ottima figurazione, scenica e vocale, alla popolare protagonista del dramma prevoliano, approfondendo le grazie e le eccellenti qualità della sua arte. Il Borgioli si è pure distinto, specie nei brani più delicati e più tenui, ed il Federici ha dato giusto risalto al personaggio di Lescaut. Sicuro il coro e buoni, nelle parti secondarie, il Righetti, il Mazzoni, il Matfoli.

La breve stagione al Lirico si è conclusa con la *Norma*, della quale il maestro Mugnone è stato degno interprete. Tra gli esecutori si è maggiormente distinto il tenore Maestri, veramente a posto per canto e azione. Con lui furono anche applauditi la Amerighi, dotata di buoni mezzi vocali, la Marino, il Costa, ecc.

Il Carcano si è riaperto col *Guglielmo Tell*. Il maestro Lucon, dirigendo con amore e sensibilità, ne ha presentato una edizione assai diligente. Il tenore Corbetta ha fatto risaltare, ancora una volta, i mezzi potenti della sua voce; il Bellantoni ha dato alla parte del protagonista un notevole rilievo; la Braggioeri ha cantato con dolcezza espressiva. A posto la Bruno, la Brunetto, l'Autori, le masse corali, ecc.

Madame Butterfly ha ritrovato il consueto successo di commovente. La Fumagalli-Riva, cantatrice fine ed aggraziata, il Corti, un Parkeron assai espressivo, la Brunetto, il Patino, ne sono stati buoni esecutori.

Nel *Barbiere di Siviglia* si sono distinti la Surinach, cantatrice e artista di buoni mezzi, il Fregosi, Figaro di ottime risorse, il Barsotti, l'Autori, il Rossi, la Chiesa.

Ultimo spettacolo offerto è stato *Cavalleria e Pagliacci*. Ricordiamo tra i lodevoli esecutori: Giannina Arangi-Lombardi, il tenore Corbetta, il baritone Morselli, per l'opera *macagnana*; la Bruno, il tenore Righi-Briani e il baritone Fregosi, per *Pagliacci*.

Di tutti gli spettacoli, il maestro Lucon è stato interprete corretto, equilibrato, efficace ed apprezzatissimo.

⊗ Anche il pubblico di Rio de Janeiro, il 30 settembre, ha fatto la migliore accoglienza a *Giulietta e Romeo* di Zandonai. Esecutori ottimi — gli stessi di Buenos Ayres — furono Gilda Dalla Rizza, il tenore Fieta, il baritone Montesano, sotto la direzione del maestro Bellezza.

⊗ Leoncavallo, nel terzo anniversario della sua morte, è stato commemorato a Brissago, ov'egli lavorò lunghi anni e di cui era cittadino onorario. Sotto la direzione del maestro Cadore si sono eseguiti nel salone del Grand Hôtel, un atto del *Pagliacci*, uno di *Zazà* e uno de *I Medici*, interpreti il tenore Alabiso, il baritone Inghilterri, la signora Lattuada. Gustavo Macchi ha tenuto un discorso sul compianto musicista.

⊗ A Bilbao ha ottenuto ottimo successo *Amyra* di J. Guridi, il cui libretto è tratto da una leggenda basca, drammatica e poetica.

CONCERTI

⊗ A Roma ha avuto luogo un concorso fra Orchestre a plettro con ottimi risultati. Il primo premio è stato assegnato al Circolo Regina Margherita di Ferrara. Si sono molto distinti anche i Mandolinisti milanesi, e il Circolo Giuseppe Verdi di Livorno. Le società migliori hanno dato il primo ottobre un concerto all'Auditorium, recando sorpresa per la eccellente organizzazione basata sul quartetto completo di plettri, per la gradevolezza degli effetti, e per l'ottima esecuzione.

⊗ Il prof. Goffredo Giarda, nella basilica di Follina (Trevise) ha svolto un interessante concerto d'organo eseguendo musiche di P. Martini, di Bossi, di Debussy, ecc. e le sue *Canzone, Toccata, Ave Maria* di calda ispirazione mistica. Egli fu assai complimentato.

⊗ Maria Rita Brondi, nota concertista bolognese di liuto e di chitarra, è stata assai apprezzata al Circolo artistico di Venezia, il 24 ottobre. Le tre parti del programma si riferivano ad un ciclo della storia e della evoluzione

del liuto e della chitarra dal 1200 al 1800, e di ciascuna epoca, come di ciascun brano eseguito, la concertista seppe tratteggiare le caratteristiche e la significazione.

⊗ A Vicenza ed a Brescia, il pianista Leandro Criscuolo ha offerto due interessanti e applaudite audizioni, interpretando musiche di Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt, Berlioz, Respighi, ecc.

⊗ Il 23 e 24 settembre s'inaugurò a Coustances il monumento a Remy de Gourmont, l'insigne pensatore, letterato, drammaturgo e musicista. M. Robert Montfort e Mad. Bathori vi eseguirono, prima e dopo la conferenza di M. Dranoul, delle liriche, tra cui primeggiarono *Songe ed Inscription champêtre* su testo dello stesso de Gourmont. E dopo che Mad. Hariel ebbe letti alcuni poemi, Jeanne Ronsay, la delicatissima danzatrice, eseguì la *Danza profana, Le Pèlerin du silence e Hommage à de Gourmont* del Montfort, che ormai s'è fatto un posto proprio in questa rinnovata forma d'arte.

INDIRIZZI UTILI

Segnaliamo questa rubrica, per la sua importanza, agli: Editori, Negozianti di musica, Maestri, Scuole musicali, Collegi, ecc.:

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.

Pizzi & C. - Via Zamboni, 1.

CALTANISSETTA.

Ditta Niccolò Mario. - Corso Umberto I, 81.

FIRENZE.

Brizzi & Nicolai. - Via Cerretani, 12.

GENOVA.

Ditta De Bernardi Giuseppe succ. De Bernardi

Enrico. - Via S. Luca, 52-54.

— Fratelli Serra. - Via Luccoli, 56 (rosso).

MILANO.

G. Ricordi & C. - Via Berchet, 2.

NAPOLI.

G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.

PALERMO.

G. Ricordi & C. - Via R. Settimo Pal. Francavilla.

PARMA.

P. Bassetti & C. - Via A. Mazza, 13.

REGGIO EMILIA.

Ditta Enrico Spallanzani. - Via E. De Amicis.

ROMA.

G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.

TRIESTE.

Casa musicale Ditta Fabbri & C. - Via Carducci.

— Tedeschi & Obersnu - Corso Vitt. Eman., 26.

— Tribel Ario succ. a C. Schmidt & C.

VARESE.

Ditta Giuseppe Riccardi. - Corso Roms, 21.

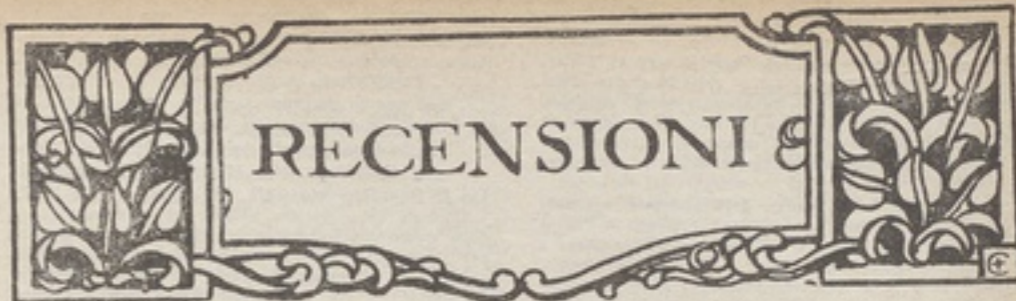
Scuole di Musica.

NAPOLI.

Liceo musicale (anno XXIV): diretto dai Maestri E. Marcianno, S. Cesì. - Gall. Umb. I, 50.

TRIESTE.

Conservatorio di musica G. Tartini. Dirett. Maestro Cav. Filippo Manara. - Via Carducci, 24.



OPERE D'INTERESSE MUSICALE

WOLF (J.) — *Musikalische Schrifttafeln für den Unterricht in der Notationskunde*. (C. F. W. Siegel, Lipsia).

Scopo di questa pubblicazione è di offrire agli studiosi di storia della scrittura musicale delle riproduzioni fotografiche dei più importanti manoscritti antichi. Poiché l'A. non crede possibile la riproduzione integrale (come va facendo da anni la *Paléographie Musicale* dei monaci di Solesmes per il canto gregoriano), egli si limita ad una collezione di saggi tipici. La interessante raccolta comprenderà 100 tavole, i due primi fascicoli ne danno nove ciascuno, dal sec. XI al XVI, con saggi di codici conservati quasi tutti in Germania.

CAMETTI (A.) — *Giovanni Pierluigi da Palestrina e il suo commercio delle pellicerie*. (R. Società Romana di storia patria, Roma).

Parliamo altra volta di «Palestrina pellicciaio» (vedi pag. 15 del nostro fascicolo di gennaio); ora il Cametti, acuto ricercatore di tutto quanto reca luce sulla storia dei Maestri romani, o che in Roma vissero e professarono, pubblica nel XLIV vol. dell'*Archivio della R. Soc. Rom. di Storia patria* lo studio ch'egli annunciava fino dall'articolo da noi a suo tempo riassunto, ed è un altro di quei contributi che precisano la personalità individuale del sommo prenestino, eliminando quanto la grandezza dell'artista aveva creato di leggendario intorno all'uomo. Di fatti non è solo il commercio delle pellicerie che riesce chiarito, ma è tutt'un complesso di notizie che vi si connettono, e vengono rettificato.

L'A. incomincia mostrando come s'ingannasse il pio Balmi, dipingendo un Palestrina affranto dal dolore per la morte della prima moglie, tanto da volersi per sempre appartare dalla musica... Povero Giovanni! — esclama — mi par di vederlo che, con la genna tremante col cuore ferito da mille tetri pensieri, va segnando il lugubre canto (il momento *Super flumina Babylonis* 4 voci) ... «Invece, spiega Cametti, il Pierluigi, appena otto mesi dopo la perdita della sua Lucrezia, passava ad un secondo imeneo; e non può dirsi, veramente, che un invincibile affetto o almeno un'irrealizzabile simpatia lo spingesse all'età di 26 anni, alle nuove nozze! » E che la novella sposa era ben fornita di denaro, e precisamente era vedova di Giuliano di Francesco Guerrazzi, pellicciaio all'Immagine di Poste. Ed ecco come il Palestrina divenne socio della moglie, tanto che il pellicciaio Anibale Gagliardi, cui era affidato l'esercizio della bottega, divenne, dal 24 aprile 1581, socio d'industria del Pierluigi... Citiamo: *Capitolazione e convenzione da osservarsi da m. Giovanni de Pietro Aloisi da Palestrina da una banda, et Anibal Gagliardi da Viterbo dall'altra parte, sopra la compagnia da contrarsi da loro sopra l'esercizio et arte del pellicciaio da durare per anni cinque, ecc.*... e mediante questa convenzione Gio' Pierluigi prometteva di «*esporre*» masserizie e merci, e... *sapire et sporre per capitale e servizio*... in de-

nari costanti sino alla soma di scudi MILA computate le dette robe et masserizie».

Col guadagno di tale commercio, tanto il Pierluigi, quanto il Gagliardi, comperarono del terreno e «fecero costruire due case, spendendosi in tutto circa 1210 scudi e ricavandone 26 scudi annui d'affitto». La società continuò fino a dopo la morte del Palestrina, poiché il 13 settembre 1594 (il Pierluigi era morto il 2 febbraio) il figlio Iginio ed il Gagliardi la sciolsero amichevolmente.

E giacché come anima e corpo, anche la vita materiale è inseparabile da quella spirituale ed artistica, le tendenze all'interesse pecuniario, ormai innegabile nel Palestrina, esercitarono influenza sull'arte sua, e, dice il Cametti: «Con questo matrimonio migliorarono le condizioni di fortuna del Pierluigi; ciò che gli permise la divulgazione, in maggior misura, delle proprie composizioni. Infatti è dal 1581, come già notò l'Huberl, che incomincia e prosegue senza interruzione, fino alla morte di lui, la pubblicazione di nuove opere e la ristampa di quelle edite».

A titolo di curiosità: Dalle indicazioni poste verificare finora dal Cametti, pare che la bottega del Palestrina fosse nella casa attornata da la via de' Coronari e dal vicolo dei Vecchiarelli.

CORTOT (A.) — *The Piano Music of Claude Debussy*. (J. & W. Chester, Ltd., Londra).

Il pianista francese illustra le varie opere pianistiche di Debussy nella loro essenza, cioè nel loro intimo carattere musicale, con un'ammirazione che non fa pangirici, ma intusce e penetra. Talvolta sono poche frasi per un lavoro, ma sono quelle d'un artista. Queste ventiquattro paginette formano quindi un'ottima guida attraverso all'opera del Debussy per pianoforte.

CHOISY (F.) — *L'art et l'enfant*. (E.I. du Conservatoire Populaire, Ginevra).

Il Direttore e fondatore del Conservatorio popolare di Ginevra pubblica qui una parte della sua comunicazione al Congresso Anglo-francese di pedagogia, a Catala. Essa costituisce un interessante resoconto dei risultati del teatro infantile annesso a quel Conservatorio. Vi si trova qualche idea su quanto si possa ottenere dai bambini, quando vengano diretti, fino da principio, con criteri esatti e pratici. L'A. afferma: «Non esagero dicendo che noi guadagniamo un terzo del tempo impiegato altrove, per raggiungere un pieno risultato di buoni studi musicali».

GIULIO BAS.

ENGLAENDER (R.) — *J. G. Naumann als Opernkomponist*. (Brockhoff und Hänel, Lipsia).

La personalità di Johann Gottlieb Naumann (1741-1801) non è una di quelle che s'impongono brillanti, ma costituisce uno di quei fattori secondari che pure esercitano un'apprezzabile influenza nell'evoluzione dell'arte. Studiando i maestri minori si trova spesso la spiegazione di fatti talvolta essenziali, e si viene ad illustrare il processo d'intima elaborazione che poi culmina in qualche uomo insigne.

Quest'ampia monografia (430 pagine di testo e 72 d'appendice musicale) consta d'una 1ª parte biografica, d'una 2ª bibliografica (limitatamente ai melodrammi del Naumann), d'una 3ª che analizza le opere stesse, d'una 4ª che conclude il lavoro e di un'appendice documentaria con trenta citazioni musicali tratte dalle varie partiture orchestrali.

Il Naumann viene seguito, dopo l'infanzia, nei suoi viaggi in Italia (fra l'altro viaggia e professò a Padova ed a Venezia), a Dresda, in Svezia, a Copenaghen, a Berlino e poi ancora a Dresda; e da questo studio biografico vengono in luce tanti particolari della vita musicale dei vari paesi, e dell'attività dei singoli artisti che col Naumann ebbero rapporto.

Fu un operista fortunato, che seppe vivere nelle corti e negli ambienti aristocratici in genere, e musicalmente contribuì alla formazione dell'opera lirica tedesca, traendo buon partito dalla tendenza (propria del suo tempo) a fondere il melodramma italiano coll'opera comique francese, a vantaggio d'un'arte nazionale germanica.

L'A. mostra con esempi quanti elementi e germi romantici si trovano nella musica del Naumann, che, pure avendo amato alle fonti del Hasse e del Tartini, tendeva per natura a colorire la polifonia imitativa di una dolcezza e d'una flessuosità quasi affettuosa; quali sono bene riassunti nel titolo dello scritto di Elisa von der Recken: Su Naumann, uomo buono e grande artista (Über Naumann, den guten Menschen und grossen Künstler).

O. S.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

LEO (L.) — *Concerto per Violoncello, in Re maggiore, riveduto e ridotto con accompagnamento di pianoforte dal prof. Francesco Cilea, con interpretazione violoncellista del prof. Sergio Viterbini.* (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pensiero musicale*, Bologna, N. 7-8-1922.
Bella composizione in tre tempi, del genere *Sonata italiana del 1700*, con forma un po' libera, voluta dal carattere del concerto. Infatti in essa mancano da per tutto le tradizionali ripartizioni con ritornello d'obbligo. Leonardo Leo (1694-1744) appartiene alla scuola napoletana e si dedicò prevalentemente al genere teatrale; perciò nel genere di musica da camera non si dimostra così ligio alla forma, come tanti altri musicisti del suo tempo si sono dimostrati, benché a lui inferiori nella fantasia inventiva.

Il primo tempo di questo concerto è costituito da un *Andantino grazioso* che si inlira con una lunga introduzione per pianoforte solo, la quale poi viene ripresa verso la metà del pezzo, sempre dal pianoforte, in alcuni suoi elementi melodici e ritmici.

Il secondo tempo, *Larghetto con poco moto*, è un pezzo melodico di espressione patetica, dove si risentono i caratteri della scuola napoletana; molto adatto al colore strumentale dell'istrumento concertista.

Il terzo ed ultimo tempo, *Allegro con breva*, si dimostra fra i tre come il più regolare e proporzionato di forma. E' di carattere giocondo, brillante e adatto a mettere in rilievo le qualità tecniche dell'esecutore concertista.

La trascrizione e riduzione appaiono molto accurate, ben fatte e molto appropriate. La mancanza di note illustrative impedisce di poter valutare di qual importanza sia stato il lavoro compiuto dal revisore e dal riduttore dell'accompagnamento per pianoforte.

Clavicembalisti Italiani, Volume I e Volume II. Composizioni scelte, rivedute, ritagliate, coi segni dinamici per l'accentuazione e la maniera d'esecuzione degli abbellimenti, da Mario Vita, prof. del Liceo Musicale Rossini di Pesaro. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pensiero musicale*, Bologna, N. 7-8-1922.

Antologia delle musiche italiane per clavicembalo, ridotte magistralmente e con criteri didattici ed estetici per il moderno pianoforte, abbracciante i due secoli d'oro di un tal magnifico genere strumentale sinfonico da camera: il 1600 ed il 1700. Quasi tutti i migliori e più significativi autori del genere vi sono rappresentati. La scelta delle musiche è stata fatta con un profondo senso d'arte e con un grande buon gusto. Questa antologia non dovrebbe mancare sul leggio di nessuno studioso del pianoforte e di nessun cultore italiano della musica: essa raccoglie i saggi di quanto di meglio è stato composto in Italia — e si può aggiungere in Europa — per il clavicembalo e, dato il suo carattere sintetico, essa si presta a fornire allo studioso un lucido e sufficiente disegno prospettico dell'intera parabola evolutiva compiuta dalla forma della sonata per il suddetto strumento, in Italia: rilievo che interessa intimamente la storia della musica strumentale europea.

Gli autori rappresentati sono: G. Frescobaldi, Girolamo, Pollaro, E. Pasquini, B. Pasquini, D. Zipoli, B. Marcello, P. B. Pescetti, D. Scarlatti, G. P. Ruffini, P. Durante, G. B. Graziosi, B. Galuppi, V. Turini, N. Porpora, G. B. Martini e P. D. Paradisi. Peccato che siano stati omissi alcuni saggi di musiche clavicembalistiche degli importantissimi M. Rossi, G. Sarti e P. Piani. Ma una seconda edizione, che lo auguro e mi auguro prossima, potrà colmare anche questa lacuna.

F. SALILLA PRATELLA.

MALIPIERO (G. F.) — *Tre Poesie di Angelo Poliziano per Canto e Pianoforte.* (J. & W. Chester Ltd., Londra).

L'Inno alla Madonna « Vergine santa, immacolata, degna » è una bella e dolce e nobile melopea sostenuta da sobrie armonie diatoniche. L'« Eco » canta il suo gioco amoroso sopra un sommesso mormorio del pianoforte, che alla fine fa star là ad ascoltare se l'eco non ritorni ancora. La Ballata « Donne mie, voi non sapete » ha tono narrativo e melanconicamente appassionato; bisogna accompagnarla con delicatezza, perché le armonie del pianoforte facciano da commento e non da urto col canto.

ZANON (M.) — *Due Liriche per Canto e Pianoforte, su versi di Adelia Zanon.* (A. & G. Carisch & C., Milano).

Maffeo Zanon, che tutti conosciamo studioso esumatore di cose antiche, si presenta in questi due canti animato da un soffio d'affettuosità intima e delicata; anche qui, come nel *Canzoniere Giovanile*, interpretando felicemente poesie della sorella. E pure questa volta i due suoni s'ispirano alla fanciullezza: *Occhi belli* è tutto tenera ammirazione per l'inedefinibile bellezza dello sguardo di Gigi, ed *Il piccolo papà* dipinge Marcello cullante un suo fannocciolo, col ritornello « Bimbo bello, nanna ooh! ».

Musica e poesia si compenetrano in una cosa sola, mentre dal lato tecnico, alla semplice scorrevolezza dei versi, risponde una bella naturalezza melodica ed armonica. In quest'ultimo senso l'A. ha momenti davvero felici, come, p. e., nel ritornello del *Piccolo papà*, che si ripresenta quattro volte con aspetto sempre nuovo ed assai delicato. Sola riserva da fare è che il tono dei versi è più semplice e familiare di quello, un po' raffinato, della musica. Speriamo che M. Zanon continui su questa via, dando i frutti che questi canti lasciano sperare.

GIULIO BAX.

BERTONI (F.) — *Quartetto N. 1 per due Violini, Viola e Violoncello, a cura di Alceo Toni.* (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Musicisti d'Italia*, Anno II, N. 4.

A due soli tempi (All. Mod. e Minuto) come le sonate di tanti clavicembalisti del '700, mostra nella sua concettosa brevità, non solo i pregi melodici già ammirati all'esecuzione di altre opere dello stesso autore, ma alcune caratteristiche formali, che diverranno — ricamate e trasformate — uno dei segni distintivi dello stile di Muzio Clementi. Nei nostri studi sul sommo pianista romano notammo che in un buon terzo dei tempi iniziali delle sue sonate, egli segue il sistema di far derivare il secondo tempo dalle figure del primo o anche da un conseguente melodico di esso; a differenza della più parte dei suoi predecessori, i quali, o danno pochissima importanza al secondo tema — assegnandogli il solo compito di imprimere una qualsiasi vitalità ritmica alla modulazione alla dominante — o lo creano del tutto diverso dal primo, a scopo di contrasto e nel carattere e nel disegno. In questo primo tempo del Bertoni troviamo lo stadio di elaborazione, che dovrebbe ritenersi logicamente l'antecessore di quello seguito da Clementi: cioè l'uso di una stessa idea per le due funzioni di 1.º e di 2.º tema. In questo caso lo scoglio della monotonia tonale, che potrebbe derivare al momento della ripresa dal trovarsi vicine due ripercussioni di un identico tema nella stessa tonalità, è abilmente girato dal Bertoni, facendo la prima delle due ripercussioni al tono della sottodominante e la seconda al tono d'impiano. Particolare anche questo ripetuto da Clementi. Resterebbe a decidere se veramente la paternità del sistema di elaborare un solo soggetto debba attribuirsi al Clementi o al Bertoni. Il Clementi è di 27 anni più giovane del Bertoni, ma inlirò questa pratica alla sua 12.ª opera di sonate, cioè intorno al 1784, e il Bertoni visse fino al 1813. D'altra parte il quartetto di cui si parla è indicato col N. 1 e noi confessiamo di non sapere quando egli cominciò a dedicarsi a questa forma, che — nel caso presente — per il modello a due tempi, sembra rispecchiare piuttosto gli esemplari delle sonate per clavicembalo del tempo di Paradisi e di Galuppi.

Altri particolari degni di nota in questa composizione dell'organista di Salò si trovano nella bella indipendenza ritmica dell'« idea di transizione » e nella importanza degli « sviluppi »; i quali, anziché cominciare da una ripercussione del primo tema (come nel più dei primi tempi settecenteschi, attaccano da figure d'derivazione, e continuano con una interessante e diafana elaborazione contrappuntistica dell'idea di transizione.

POZZOLI (E.) — *Pagine minuscole, 12 bozzetti per Pianoforte.* (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Musicisti d'Italia*, Anno II, N. 4.

Noi che abbiamo sempre avvertito gli incerti della difficoltà di scrivere musica per l'infanzia, che sia semplice di tecnica, ingenua di spirito e « non idiota », non possiamo che rallegrarci con l'egregio autore di questi pezzi, che rispondono a tutti i requisiti desiderabili nelle miniature pianistiche.

E. C. P.

PAGANINI (N.) — *1.º Concerto per Violino e Pianoforte. Revisione e cadenze di Francesco de Guarnieri.*

MENDELSSOHN (F.) — *Concerto per Violino e Pianoforte. Revisione di Teresa Tua.* (G. Ricordi & C., Milano).

La musica dell'ottocento sta attraversando un periodo curioso: si vorrebbe da molti condannarla all'ostracismo. È però vero che non si può farlo. Tutti i secoli hanno avuto i loro difetti come la loro grandezza; il tempo lentamente ha fatto una vasta selezione, risparmiando le sole concezioni forti. Così sarà dell'ottocento, come fu del secolo prima. In musica poi, non basta voler condan-

nare; bisogna anche poter scaturire e per lo più non è possibile.

Guardiamo questi due Concerti del Paganini e del Mendelssohn. A parte il loro valore musicale e violinistico, universalmente indiscusso, con che cosa potrebbero essere sostituiti? Saremmo lieti d'una risposta, ma d'una risposta pratica, fatta non di righe stampate ma di « esecuzioni pubbliche ». Attendiamo, ma intanto ci sia permesso di compiacerci di queste due nuove pubblicazioni, curate da due artisti di raro valore, e di additarle agli studiosi.

I. N.

SCOTT (C.) — *Villanelle of Firelight, for Violin and Pianoforte.* (Elkin & C., Londra).

È una villanella per modo di dire, di cui la finezza, e forse la stessa ragion d'esser, sta nell'armonia, maliziosa come sempre nello Scott. La melodia, invece è alquanto gracile.

NOYON (I.) — *8 Mélodies pour Chant et Piano.* (M. Senart & C., Parigi).

Canti semplici e scorrevoli, taluni, come *Vieille chanson de jeune temps* e *Les deux roses*, improntati a voluta e sentita ingenuità quasi di Villanella; tal'altri ingenui senza volerlo. Forse l'A. è un giovane che scrive stando lontano dai centri dove la vita musicale ferrea insaziabile d'intensità, certo è sincero nel suo cantare, anche quando scrive... come altri prima di lui.

BOGHEN (F.) — *Variations pour Piano sur un thème de I. Philipp.* (Casa Editrice Musicale Italiana, Firenze).

Su un tema di poco o punto valore l'A. ha composto delle buone variazioni, dove la conoscenza del pianoforte in chi scrive e la virtuosità di chi suona vengono messe in risalto onestamente. La difficoltà d'esecuzione non supera quel grado che ormai si richiede nella buona media dei concertisti.

ARMSTRONG GIBBS (C.) — *3 Sketches for the Pianoforte.* (Elkin & C. Ltd., Londra).

Schizzi scritti con un certo spirito e di buon effetto senza difficoltà.

COATES (A.) — *Concert Study for the Piano.* (Elkin & C., Ltd., Londra).

Pezzo difficile, tutto orate ed accordi pieni che volano di continuo, ma di grande effetto. È un tema con variazioni che richiama i vecchi clavicembalisti inglesi.

PILLOIS (I.) — *2 Pièces à la manière de...*
1. LULLY (Gavotte), 2. FAURÉ (Romance sans paroles). (M. Senart & C., Parigi).

Graziosi pezzi d'imitazione stilistica. Nella Gavotta si ritrova il tono un po' secco e pur tanto scorrevole e netto del Lully, mentre la *Romance senza parole* è tutta piena delle delicate indecisioni del Fauré. Nessuna difficoltà d'esecuzione.

JACQUET DE LA GUERRE (E.) — *Sarabande et Gigue, pour Clavecin.* (M. Senart & C., Parigi).

Saggio dell'arte della celebre musicista francese del gran Secolo di Luigi XIV. Sono due pezzettini esili, trasparenti, tutti mordenti ed acciaccature, per cui è indispensabile il corno, secco, nasale suono del clavicembalo.

PASQUINI (B.) — *10 Arie per Clavicembalo od Organo* (da un codice del British Museum) trascritte ed illustrate per pianoforte da Felice Boghen. (Casa Editrice Musicale Italiana, Firenze).

Sono pezzi che contribuiscono alla conoscenza del grande musicista toscano, per non avendo gran valore artistico né pratico. Le formule d'ornamento sono svolte a fianco delle note a cui si applicano, così da renderne facile e pratica la lettura.

COLLET (H.) — *Chants de Castille pour Piano*. (M. Senart & C., Parigi).

Cinque pezzi facili, scorrevoli, di carattere castigliano non molto pronunciato, ma abbastanza gradevole per piacere alla grande maggioranza dei discenti e di chi li ascolta.

LABEY (M.) — *Six Pièces pour Piano*. (M. Senart & C., Parigi).

Pezzi facilissimi, certo scritti per ragazzi, ma d'un sapore delicato, dove si sente un musicista superiore al compito proposto. Li raccomandiamo alle persone di buon gusto.

TABB (R. V.) — *Chansonnette for Violin or Violoncello and Piano*.

LEBELL (L.) — *Notturmo. - Aria for Violoncello and Piano*. (Augener Ltd., Londra).

Tre pezzi leggeri, facili e gradevoli per principianti di violoncello.

ALALEONA (D.) — *La città fiorita*. Cinque «Impronte» per Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Dalle *Cultura musicale*, Bologna, anno I, fasc. IV.

Queste composizioni dell'autore della «Mira», delle «Melodie Pascollane» e delle «Canzoni italiane» appartengono ad un nuovo aspetto della sua personalità. Mentre nella «Mira» l'innocente stralza parla con accenti di passione delicata e potente e con quel senso profondo e ingenuo del mito che l'A. ha respirato dall'ambiente primitivo e semplice del nativo Piceno; mentre nelle «Canzoni italiane» per orchestra egli ha cercato — rievocando coi mezzi strumentali moderni la parola aurea della nostra sinfonia vocale — di ricostruire una base ad una moderna sinfonia italiana; mentre nelle «Melodie Pascollane» ha espresso musicalmente con infinita delicatezza quel mondo di arie libere e di lontananza, quella poesia di schietta, profonda e semplice umanità in mezzo a cui trascorse la sua infanzia e adolescenza, le presenti *Impronte* vanno invece riprodotte ad un altro ciclo, che si potrebbe dire cittadino. Queste cinque composizioni — legate fra loro da un sottile senso spirituale, e pur diversissime: ciascuna rievoca un'anima — formano un poema infinitamente pittoresco e nostalgico, ispirato all'autore dal contrasto fra la angusta e meccanica vita della città moderna e gli orizzonti senza confini delle marine azzurre e delle campagne.

Si badi al titolo *Impronte* invece di *Impressioni*: è caratteristico di una tendenza segnata, non da oggi, dall'A. L'Impressione è momentanea, labile, passeggera; l'Impronta invece lascia un solco indelebile nell'anima, crea in questa una visione ardente di poesia che più non cambia né si distrugge. L'argomento meriterebbe una trattazione assai più vasta di quello che non si possa in un cenno di recensione.

Questo poema dell'A., alla schietta e vera musicalità unisce un interesse pianistico non comune. Poiché non si tratta qui della esercitazione d'un pianista tradizionale, il quale riproduce precludendo i passaggi chopiniani o listiniani che gli son familiari; ma di un musicista eminentemente personale ed originale che si crea sul pianoforte la nuova parola: il pianismo non è qui un presupposto ma un risultato, non un fine ma un mezzo. Lo stesso si dica della personalità armonica e ritmica, e della squisitezza di colori e di sonorità — ottenute spesso con caratteristici impieghi di pedale — che è tipica di queste composizioni.

Coloro che amano di stare al corrente della produzione moderna non trascurino di prender conoscenza di questa raccolta *La città fiorita* di Alaleona. Si accor-

geranno subito di trovarsi in presenza di un musicista che non segue la moda comune, ma esprime, con mezzi propri e moderni, delle visioni tutte sue.

J. V.

STEWART (D. M.) — *Denny's Daughter*. (Augener Ltd., Londra).

Semplice e piano, la canzone scorre facile e piacevole, senza sorprese, ma con gusto e distinzione notevole.

BRIAN (H.) — *Absence*. Four part songs. (Augener Ltd., Londra).

Interessante, sotto un certo punto di vista, appare la breve composizione per voci sole pubblicata dall'editore londinese. Il genere è così poco coltivato, che anche un saggio modesto può assumere spiccate attrattive di curiosità.

BRIAN (H.) — *Pack, Clouds Away*. Three part songs for female voices. (Augener Ltd., Londra).

La composizione appartiene ad una serie di sei pezzi vocali con accompagnamento di pianoforte. Ritmicamente e armonicamente la pagina presenta arditezze notevoli, che in un trio vocale si trasformano in vere e proprie difficoltà.

TOURVILLE (CH.) — *Knowest thou you'ller* songs for female voices. (Augener Ltd., Londra).

L'idea di ridurre a due voci una romanza consacrata e consacrata, come il «Non conosco il bel vuol» della Mignon di Thomas, appare oltremodo discutibile, e crederei saggio di augurarsi che l'egregio editore londinese non rinnovasse l'infelice esperimento.

ALBERANI (G. B.) — *Nevicata*. Coro per bambini. (F. Bongiovanni, Bologna).

Il repertorio vocale infantile va formandosi con notevole rapidità, indice di prosperità vicina. Per il grande vantaggio che la cultura musicale dei bimbi potrà portare alla generazione di domani, speriamo che i compositori pensino a ravvivare le brevi, semplici ideazioni sonore con tocchi geniali, di gusto raffinato, anziché a risvegliare nei piccoli esecutori l'amore per il bello aristocratico.

E. O.

GRAN METODO TEORICO PRATICO PER LO STUDIO DEL PIANOFORTE

— di —
S. LEBERT e L. STARK

Edizione riveduta da FILIPPO IVALDI
Professore nel Liceo Musicale di Bologna

E.R. 130 - Parte I.	L. 14,-
E.R. 131 - " II.	" 14,-
E.R. 132 - " III.	" 14,-

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI



NOTIZIE

⊗ Sono già concretati, salvo le variazioni dell'ultimora, i cartelloni dei principali teatri italiani per la imminente stagione invernale:

SCALA di Milano. - *Cristoforo Colombo, Lohengrin, Il Flauto magico, Traviata, Louise, Lucia di Lammermoor, Manon Lescaut* (P), *Madame sans gêne*, oltre cinque altre opere da scegliersi tra le seguenti: *Falstaff, Mefistofele, Rigoletto, Boris Godunoff, I Maestri Cantori, Il Barbiere di Siviglia, I Quattro rusteghi*. Come novità si daranno *Débora e Jael*, di Pizzetti, e *Belfagor*, di Respighi, su libretto di Claudio Guastalle, tratto da una novella di E. L. Morselli.

Dirigeranno Toscanini e Guarnieri, i quali avranno con loro un altro giovane maestro, il Ghioni. Maestro del coro rimarrà il Veneziani; direttore artistico sarà Gioacchino Forzano e ispettore della messa in scena, Caramba.

Tra gli artisti scritturati — citiamo i più noti — ricordiamo le signore Capuana, Caracciolo, Carena, Casazza, Dal Monte, Labia, Heldy, Tess; i tenori Cinielli, Dominici, Fletu, Morfi, Pertile, Sample; i baritoni Badini, Galeffi, Journet, Sabelle, Stracciari, Zalewski; i bassi Di Lello, Menik, Pinza, Walter.

COSTANZI di Roma. - *Sigfrido, Tristano e Isotta, Salomè, Aida, Barbiere di Siviglia, Trovatore, Un ballo in maschera, Fanciulla del West, Butterfly, Dannazione di Faust, Ugonotti, Manon* (M.), oltre le novità, *Cristoforo Colombo* di Franchetti, *Grazia* di Michetti, *I Compagnacci* di Ricciardi, *Petronio* di Giovannetti. Direttore d'orchestra sarà Vittorio Guy, coadiuvato dal maestro Bellezza. Il maestro Klemperer di Colonia dirigerà il solo *Sigfrido*.

REGIO di Torino. - *Oro del Reno, Louise, Cavaliere della rosa, Lucia, Don Carlos, Trovatore, Dannazione di Faust*. Direttore, Gino Marinuzzi.

S. CARLO di Napoli. - Oltre il *Sigfrido* (la sola opera della tetralogia mai rappresentata a Napoli), sono in programma le seguenti novità: *La Leggenda di Sakuntala* di Alfano, *Giuletta e Romeo* di Zandonai, *Hänsel e Gretel* di Humperdinck, *La Colomba* (postuma) di Westerhout, e, inoltre, *Guglielmo Tell, Otello, Aida, Un ballo in maschera, Trovatore, Carmen, Tosca, Mefistofele, Adriana Lecouvreur, Manon* (M.) e i balli *La fata delle bambole* e *Carillon*

magico. La direzione degli spettacoli è affidata a Tullio Serafin.

VENEZIA di Trieste. - Il cartellone promette: *Il Crepuscolo degli Dei, Bohème, Mefistofele, Salomè, Loreley, Tannhäuser* e le novità, *Anima allegra* di Vittadini, *Monacella della fontana di Muil* e *Carillon magico*.

⊗ L'Augusteo romano sta organizzando la prossima stagione, che si desidererebbe inaugurare con la *Messa* di Verdi, sotto la direzione di Molinari. Fra i nomi dei direttori, oltre quelli di Guy e di Bavagnoli, si fa quello di Stokovski, artista di bella fama, nord americano; e sembra certa anche la venuta di Sibelius, il compositore finlandese, autore della *Sage*.

⊗ Adriano Lualdi, autore della *Figlia del Re*, con tanto favore accolta al Regio di Torino lo scorso carnevale, ha quasi terminato un'altra opera in un atto, *Il diavolo nel campanile*, il cui spunto è ricavato da una novella di Poe. *Carnasciati* è il titolo d'un nuovo lavoro di Guido Laccetti, su libretto di Forzano. Alfredo Casella sta lavorando, con Larionoff, ad una « commedia plastica » in due atti, *La donna serpente*, tratta da una commedia di Carlo Gozzi; Vittorio Guy ha terminato la musica della fiaba lirica *Fata Malerba*, su libretto di Fausto Salvatore.

⊗ Incoraggiato dal successo del *Gli dalle calze verdi*, il maestro Carabella si accinge a musicare altre due operette: *Bambà*, libretto di Mario Corsi e di Massimo Salvini, e *La linea del cuore* su parole di Emidio Mucci.

Augusto Novelli sta riducendo per la scena operettistica la sua commedia *La signorina della quarta pagina*. La musiccherà, poi, il maestro Paolo Mercantelli di Firenze.

⊗ Un gruppo di noti maestri (Pietri, Cuscina, Bettinelli e De Cecco) e di autori (Adami, Simonì, Fraccaroli, Colantuoni, Zangarini) si è fatto promotore di una cooperativa che si prefigge, con puro intento di italianità, di concorrere all'affermazione ed allo sviluppo dell'arte operettistica nazionale.

⊗ Il Consiglio di Amministrazione dell'Istituto Pollini di Padova ha nominato (per chiamata, in base all'art. 24 dello Statuto, merito eccezionale) professore della Scuola principale di pianoforte, Renzo Lorenzoni.

⊗ Il Liceo Musicale Rossini di Pesaro bandi-

sce — scadenza il 20 novembre p. v. — un Concorso per:

- 1) Professore di Contrabbasso;
 - 2) Professore di Storia musicale ed estetica.
- Chiedere programma dettagliato alla Direzione.

Per iniziativa dell'Associazione della stampa è stato indetto in Roma per il corrente ottobre un convegno di bande. Hanno risposto all'invito oltre quaranta delle migliori bande di ogni regione italiana; fra le quali la apposita Commissione ne ha prescelte quindici.

Si riparla della riapertura, per la prossima primavera, del Covent Garden, di Londra, per una stagione di dodici settimane con rappresentazioni quotidiane eccetto al sabato. Le varie opere sarebbero cantate nella rispettiva lingua originale.

I Concerti Colonne di Parigi festeggeranno, prossimamente, il cinquantenario della loro fondazione. Sono in progetto parecchi festival ai quali interverranno rinomati artisti.

Sacha Guitry e Andrea Messager, l'uno per l'intermezzo, l'altro per la musica, hanno composto un'operetta dal titolo *J' ai deux amants*.

A Ginevra, nel prossimo autunno, sotto la direzione di Ernest Ansermet, verrà eseguita la Suite sinfonica *Acquarelli*, del maestro Francesco Santoliquido, mentre è assicurata negli Stati Uniti, per il prossimo inverno, l'esecuzione del poema sinfonico *Crepuscolo sul mare*, dello stesso autore.

In Germania si è costituito un Comitato di cospicue personalità, per erigere un monumento ad Arturo Nikisch, nel cimitero di Lipsia.

Al festival di Gloucester è piaciuto un lavoro di Bliss, *Colour Symphony*, nel quale si evocano pittorescamente e psicologicamente le idee dei vari colori.

Una delle sei opere americane, nuove, che verranno offerte al pubblico dell'Auditorium di Chicago, durante l'inverno prossimo, sarà *Shneuris* di Cadman.

I giornali annunciano che il governo Nord Americano ha rifiutato il permesso di sbarco, perchè ritenuta emissaria del bolscevichismo, alla celebre danzatrice signora Isadora Duncan. Si ricorderà che, nella primavera scorsa, anche il governo francese le impedì di entrare in Francia, per lo stesso motivo.

NECROLOGIO

A Parigi il basso comico Antonio Baldelli che, ivi, ritiratosi dalle scene, aveva aperto una fiorente scuola di canto. Ebbe momenti di popolarità perchè, oltre che di mezzi vocali, era dotato di una vivacità scenica efficacissima.

Il 5 c. m. è spirata in Lucca, dopo breve malattia, la sorella dell'illustre maestro Giacomo Puccini, il quale inviava vivissime condoglianze. Ella contava 65 anni di età ed era madre becessa in un chiostro di quella città.

Cordialissimi erano i rapporti fra l'amabile suora ed il grande compositore che ha passato lunghe ore presso il capezzale della sorella, che egli amava soprattutto per la sua bontà e la sua intelligenza.

A Milano, dopo dieci anni di infermità, Elvira Repetto Trisolini, soprano leggero di grande rinomanza. Cantò alla Scala nel '82 e nel '90.

A Padova, Alessandro Silvestri, basso ben noto per i successi riportati in Italia ed all'estero. L'ultima sua creazione a Milano fu la parte di Filippo II nel *Don Carlos* di Verdi, nella riduzione in quattro atti che l'illustre autore volle mettere in scena egli stesso, alla Scala, nel 1884.

Nella grave età di 85 anni è morta in Germania, come alleviamo dal francese Ménestrél, Cosima Wagner, vedova del grande musicista. Figlia di Liszt, nata sul lago di Como, fu educata a Parigi presso la sorella, prima moglie di Emilio Olliver. Aveva sposato nel 1857 il pianista e compositore, anch'egli celebre, Hans de Bülow. Si separò da lui, suscitando molti commenti, nel 1868 e poco dopo sposò Riccardo Wagner, alla morte del quale assunse la direzione del teatro di Bayreuth.

VARIETÀ

Onoranze "espiatorie",

Proprio espiatorie si dovrebbero chiamare le onoranze che quest'anno, finalmente, i parigini rendono ad un loro grande e misconosciuto artista, a César Franck, il vero, legittimo creatore della vantata musica moderna francese. Ora lo si glorifica all'Opéra ed egli visse passando come un'ombra, nulla chiedendo al mondo, più che rassegnato, quasi contento nel silenzio e nell'oscurità, del tutto inconsapevole della propria grandezza, e della propria missione. Visse lieto in povertà come un santo e come un eroe. Un giorno, infatti, uno gli chiese: «Va bene l'organo... e qualche lezione; ma come fate a vivere voi, vostra moglie e i vostri sette figli?». E Franck sereno, senz'ombra d'ostentazione nella sua umiltà rassegnata: «Eh! una buona caldaia l'abbiamo; acqua bollente, quattro o cinque tavolette di cioccolato e... insomma... si tira avanti».

L'inaugurazione dei più grandi teatri in Italia

Citiamo: il San Carlo di Napoli fu inaugurato nel 1737, il Regio di Torino nel 1740, il Comunale di Bologna nel 1756, la Scala di Milano nel 1778, la Fenice di Venezia nel 1791, il Carlo Felice di Genova nel 1828. Il Carlo Felice di Genova possiamo dunque dire che è il più giovane, poichè è appena del secolo scorso, e crediamo quindi anche di darne il cartellone che lo ha inaugurato: *Bianca e Fernando* di Romani, musica di Bellini; *Il Barbiere di Siviglia* di Sterbini, musica di Rossini; *Otello* di

Berio, musica di Rossini; *La Regina di Golconda* di Romani, musica di Donizetti; *L'Assedio di Corinto* di Scotti, musica di Morlacchi; più vi furono rappresentati tre balli: *Gli adoratori del fuoco*, *Buondelmonte*, *La pianella perduta nella neve*, tutti e tre del coreografo Galzeran.

La leggenda della Cappella Sistina

La Cappella Sistina avrebbe una leggenda, secondo alcuni, anzi sarebbe essa stessa una leggenda. Molti infatti, specialmente all'estero, credono che essa sia soltanto il cenacolo della polifonia classica, palestriniana, e ignorano gli immensi progressi fatti in questi ultimi trentacinque anni mercè l'opera di riforma della musica sacra iniziata prima da Leone XIII, stabilita ufficialmente da Pio X, e proseguita da Benedetto XV. La verità è che si può dire che la storica Cappella Sistina oggi non esiste più di fatto fuorchè nella persona del suo geniale direttore monsignor Perosi. Non vi è che una scuola di ragazzi cantori; i cantori adulti in attività di servizio sono ridotti a tre. Perciò per ogni sacra funzione i cantori della Cappella Sistina sono tutti avventizi, tratti volta per volta dalle altre Cappelle e dai cantanti professionisti.

Scribe librettista ecc...

Nulla vi era di più caratteristico in Scribe della parte che prendeva, come collaboratore dei musicisti, quale librettista. In generale egli si ispirava in essi, per ispirarli alla sua volta. Per ogni musicista aveva diverso genere di libretto. Lo Scribe di Auber non è lo Scribe di Meyerbeer, e lo Scribe di Meyerbeer non è lo Scribe di Halévy. L'individualità di ciascuno di essi agiva potentemente sulla sua e, per così dire, gli iniettava una nuova immaginazione. Egli faceva ad essi del libretto secondo il loro gusto. Qualche volta ha sbagliato come quando immaginò e scrisse il libretto *La Neige* per Boieldieu che poi invece andò bene ad Auber. Sbagliò anche per Rossini col *Gustavo*. Indovinò sempre per Donizetti; ma di esso, Scribe stesso diceva: «è il più comodo di tutti i miei collaboratori musicali: egli si accontenta di tutto, si adatta a tutto e non domanda mai nulla».

L'humour in musica

Nei concerti Colonne fu eseguito un *Carnevale degli animali* di Saint-Saëns, un pezzo del tutto umoristico che il classico compositore non aveva mai lasciato eseguire. Temeva soprattutto che questo pezzo potesse nuocere alla serietà della sua fama di classico, classicheggiante. Invece con questo *Carnevale* pare sia riuscito (forse lo dicono i terribili maligni) più divertente che non in qualche suo poema sinfonico. Ad ogni modo egli ha saputo spesso suscitare il riso degli ascoltatori, servendosi di mezzi esclusivamente musicali, per restare strettamente nel campo musicale, e di varie ingegnose trovate strumentali.

Uno scrupolo di Scarlatti

Egli aveva vent'anni appena e la sua fama già cominciava ad espandersi, tanto che la Regina Cristina lo invitò a rappresentare una delle sue opere nel teatro del Clementino. Scarlatti fu colto da una paura ossessante: temeva di essere arrestato, condannato, torturato perchè... una sua sorella aveva sposato alla macchia un olandese.

La musica è donna

Lo ha affermato Riccardo Wagner; e gli si è quindi affibbiato anche il rivolto dell'aforsismo: «la donna è musica». Sembra infatti che la donna, specialmente per la sua intuizione più fine, abbia sull'uomo il primato. Il celebre concertista Kubelík disse: «io penso che le donne in fatto di musica siano migliori giudici dell'uomo. L'uomo moderno ha troppi pensieri per capo e quando presta attenzione ad un concerto è più disposto a criticare che a godere». Il giudizio di Kubelík non impedisce però che la donna abbia inflitto ai più grandi artisti (musicisti e non musicisti) i più memorabili e vili tradimenti: basti il ricordo di Beethoven e della contessa Giulietta Guicciardi!

NUOVISSIME EDIZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Pianoforte a due mani

LISZT (F.)

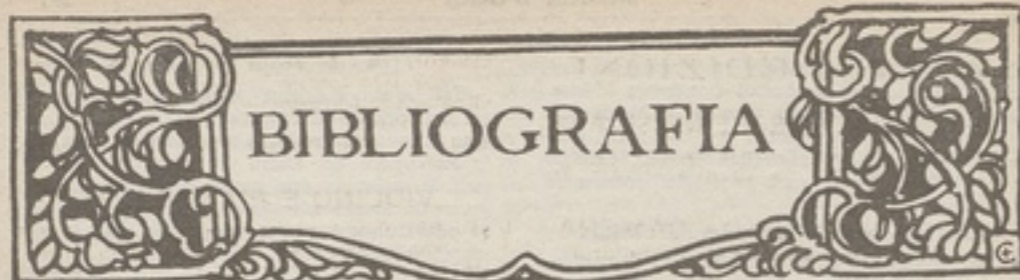
Rhapsodies (19 Hongroises, 1 Espagnole). Edizione riveduta da G. TAGLIAPIETRA.

E. R. 4. - Volume I. L. 12
E. R. 5. - " II. " 12
(Si vendono le singole Rhapsodies anche separatamente).

E. R. 9. - 12 Studi trascendentali. Edizione riveduta da A. BRUGNOLI. 10
E. R. 48. - Album di Composizioni. Edizione riveduta da F. BOGHEN. 12
E. R. 86. - Album di piccole facili composizioni e trascrizioni. Edizione riveduta da F. BOGHEN. 6
E. R. 24. - Le Rossignol. Air Russe de A. Alabiev, transcrit. 3
E. R. 73. - Sei Studi da Concerto. Edizione riveduta da A. BRUGNOLI. 8
E. R. 97. - Harmonies poétiques et religieuses. Edizione riveduta da G. TAGLIAPIETRA. 10
E. R. 106. - La Campanella di N. PAGANINI. Trascrizione di A. BRUGNOLI. 4
Andes de Pátrinage. Suite de Composizioni. Edizione riveduta da G. TAGLIAPIETRA.

E. R. 74. - Première année. - Suisse. 12
E. R. 75. - Deuxième année. - Italie. 10
E. R. 76. - Supplément à la Deuxième année. - Venise e Napoli. 8
E. R. 77. - Troisième année. 10
(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI



BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

Temporaneamente il prezzo di vendita è aumentato del 100 per 100 per tutte le categorie

CANTO

Musica vocale da camera con accompagnamento di Pianoforte

TONI (A.) (118995 a 99). *Liriche* (dal «Primo Intermezzo lirico»). S. o T.; I. *Morto*. Poesia di G. Pascoli. Fr. 1,50. — II. *Scalpito*. Poesia di G. Pascoli. Fr. 1,50. — III. *Orfano*. Poesia di G. Pascoli. Fr. 1,50. — IV. *Ore innocenti*. Poesia di C. Govoni. Fr. 2. — V. *Noite di vento*. Poesia di G. Pascoli. Fr. 2.

OPERE TEATRALI

con accompagnamento di Pianoforte

LANDI (L.). *IL PERGOLESE*. Opera completa. (a) Fr. 15. VITTADINI (F.). *ANIMA ALLEGRA*. Pezzi staccati: (119010) ATTO I. *Serenata di Lucio: E' arrivata primavera ad Almirar*. T. Fr. 1,50. — (119012) ATTO III. *Romanza di Pedro: Ancora non so bene...* T. Fr. 2. — (119013) ATTO III Solo di Consuelo: *Piuttosto che ciò avvenga*. S. Fr. 1,50.

PIANOFORTE

Studii

CZERNY (C.) (E. R. 363). 30 nuovi Studii di meccanismo, composti espressamente per i giovani allievi. Op. 849, per servire d'introduzione all'Op. 299 *La Scuola della velocità*, riveduti, ritagliati e disposti in ordine progressivo da E. Pozzoli. (a) Fr. 2.

Composizioni originali

Riduzioni e Trascrizioni

BALZAMO (C.) (118939). *Notturmo*. Fr. 2. BILLI (V.) (118968). *Sérénade inutile*. Op. 374. Fr. 2. DI TEMPLE (118884). *La Danse des Elfes*. Scell. 2/=. FRUGATTA (G.) (118992). *Granadina*. Capriccio alla Spagnola. Fr. 2. HOLBROOKE (J.) (118821). *Suite of National Songs and Dances*, arranged for Pianoforte solo from the String Quartet. Op. 71: 1. *Come lassus and lads*. — 2. *The last rose of summer*. — 3. *Mavourneen Deelish*. — 4. *Scottish reels and strathspeys*. Scell. 2/6. LABROCA (M.) (118952). *Suite* (Preludio-Aria-Toccata). Fr. 2,50. LISZT (F.) (E. R. 195). *Suite all del canto*. Canzone di F. Mendelssohn-Barnholdy. Trascrizione. Edizione riveduta da G. Tagliapietra. (a) Fr. 1,25. SCARLATTI (Alessandro) (E. R. 129). *Composizioni per Clavicembalo*, scelte, ordinate, rivedute e ritagliate da A. Longo. (a) Fr. 6.

VITTADINI (F.) (119011). *ANIMA ALLEGRA*. ATTO II. Danze: *Malagueña-Panaderos*. Riduzione. Fr. 2.

Danze

BILLI (V.) (118969). *Jazz*. Nouvelle Danse. Op. 375. Fr. 2. WINDEATT CORELLI (118863). *Musical Valse*. Scell. 2/=.

VIOLA

CAMPAGNOLI (B.) (E. R. 115). *Sette Divertimenti* per Violino. Op. 18, trascritti per Viola da A. Consolmi. (a) Fr. 3. ROVELLI (P.) (E. R. 120). *Dodici Capricci* per Violino Op. III, V, trascritti per Viola da A. Consolmi. (a) Fr. 2.

VIOLINO E PIANOFORTE

HOLBROOKE (J.) (118887). *Une pensée divine*. Scell. 2/=. MONTI (V.) (119004). *Aubade d'amour* (tiré du Mimosdrame en 3 actes Noët et Pissnor). Fr. 1,50.

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

MARTUCCI (G.) (118994). *Canto d'amore*. Op. 38. N. 3. Trascrizione di S. Quaranta. Fr. 2.

ARCHI

HOLBROOKE (J.). *Suite of National Songs and Dances* composed as a String Quartet (due Violini, Viola e Violoncello). Op. 71: (118722). *Scene* (a) Scell. 3/=. (118723). *Separate Parts* (a) Scell. 4/=.

ORCHESTRA

con Pianoforte conduttore

WINDEATT CORELLI (118864). *Musical Valse*. (a) Scell. 2/=.

LIBRETTI D'OPERE TEATRALI

IL PERGOLESE. Tre atti di Carlo Marsili. Libretto per la musica di Lambero Landi. Fr. 1,50.

GIULIO BAS
MILANO - Via G. Modena, 1 - MILANO

CORSI DI COMPOSIZIONE MODERNA
E NELLA TONALITÀ ANTICA
ANCHE PER CORRISPONDENZA

ALTRE EDIZIONI

OPERE D'INTERESSE MUSICALE

CAVAZZOCCA M. (V.). *Rossini a Verona, durante il Congresso del 1822*. (La Tipografia Veronese, Verona).

MUSICA VOCALE DA CAMERA con accompagnamento di Pianoforte

BRIAN (H.). *The River*. Two-Part. S. /6. — *The Fly*. Words by Blake. S. /3. — *Pastoral*. Three-Part. S. /3. — *Spring*. Two-Part. S. /6. (Augener Ltd. London). CALANDRA (G.). *Rondel*. L. 2. (A. Allione, Torino). DE FALLA (M.). *Cancion del Amor dolido*. Fr. 2,25. — & W. Cheser, London). HICKEY (V.). *Memory*. Poem by A. Symons. S. 2/=. — *Ecstasy*. Poem by S. Naidu. S. 1/=. — *Cradle Song*. Poem by S. Naidu. S. 1/=. (Augener Ltd. London). IRELAND (J.). *Epilogue*. S. 1/=. — *The Encounter*. S. 2/=. — *The Vain Desire*. S. 2/=. Words by A. E. Ivimey. — *Vagabond*. Words by J. Masfield. S. 2/=. (Augener Ltd., London). RANZATO (V.). *La Fuggitiva*. Fr. 5: *La Checca al ballo*. Fr. 5. Parole di A. Leghissa. (C. Schmidt, Trieste). WARLOCK (P.). *Good Air*. S. 2/=. (Augener Ltd., London). ZANON (M.). *Due Liriche*. Versi di A. Zanoni: 1. *Ochi belli*. Fr. 2,50. — 2. *Il piccolo papà*. Fr. 2,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).

PIANOFORTE A DUE MANI

Metodi, Studii, Composizioni originali, Danze, ecc

ANGIOLINI (A.). *Dans le bois*. L. 3. (A. Allione, Torino). BERNIZONE (G.). *Intermezzo giocoso*. Fr. 2,50. — *Pomeriggio d'inverno*. Fr. 3. (A. & G. Carisch & C., Milano). BOYCE (E.). *The Silver Thames*. (Augener Ltd., London). BURROWS (B.). *Country Idyls*: 1. *The Close of Day*. — 2. *A Hidden Brook*. Each S. 2/=. (Augener Ltd., London). DESTRELLES (J.). *Six Bluettes roses*: 1. *C'est une légende*. — 2. *Au pays des rêves d'or*. — 3. *Rioux et d'ansons*. — 4. *Histoire des temps passés*. — 5. *Sous la fatale*. — 6. *La Chanson des dentellières*. Chaque Num. Fr. 1. (E. Gallet, Paris). DULAURENS (A.). *Sous-bois*. Fr. 2,50. (E. Gallet, Paris). DUPONT (G.). *Deux Airs de ballet*. Fr. 1,75. — *Fenillets d'album*. Fr. 2,50. (E. Gallet, Paris). FOURDRAIN (F.). *L'Alsacienne*. Petite Marche. Fr. 1,75. — *Les Semailles*. Fr. 1,75. (E. Gallet, Paris). FRUGATTA (G.). *La Vigouresse*. Etude de Concert. Fr. 3. (A. & G. Carisch & C., Milano). GILBERT (H.). *Three Miniatures*. (Augener Ltd., London). GIROD (A.). *Jours heureux*. Bluette. Fr. 1,50. (E. Gallet, Paris). IRELAND (J.). *On a Birthday Morning*. S. 2/=. Solo vocal. S. 2/=. (Augener Ltd., London). POLDINI (E.). *Divertissements*: 1. *Valse des souriceaux*. S. 1/6. — 2. *L'Accolade de chevalier*. S. /9. — 3. *Oiseaux de passage*. S. 1/6. (Augener Ltd., London). RANZATO (V.). *Il Tamburino arabo*. Impresione. Fr. 4. — *Le Campanelle del nani*. Fox-trot. Fr. 5. — *La Sigaretta*. Shimmy-fox-trot. Fr. 4. (C. Schmidt, Trieste).

REBIKOFF (W.). *Le dernier rendez-vous*. S. /9. (Augener Ltd., London). SILESU (L.). *Intermezzo*. — *Madrigal*. (Francis Salabert, Paris). SZULC (J.). *Suite Polonaise*. Fr. 5. (Francis Salabert, Paris).

VIOLINO E PIANOFORTE

FAUCHEY (P.). *Invocation à Zeus*. Air dans le style ancien. — *Hymne aux fleurs*. (F. Salabert, Paris). FIETTER (C.). *Réverie au clair de lune*. (F. Salabert, Paris). RANZATO (V.). *Aubade*. Fr. 2. — *Madrigale*. Fr. 2. — *Novelletta*. Fr. 2,50. — *Chant du soir*. Fr. 1,75. (C. Schmidt, Trieste). RICCI SIGNORINI (A.). *Canto funebre* (sulla 4ª corda). Fr. 2,50. — *Il Lampionio*, da «Schizzi». Fr. 2,50. — *Arietta*, da la «1ª Suite poetica». Fr. 1,75. — *Cornamusa*, da la «2ª Suite poetica». Fr. 1,75. — *Danza*, da la «3ª Suite poetica». Fr. 2,50. (A. & G. Carisch & C., Milano). RIEDING (O.). *Soirées de Budapest*: 1. *Romance*. S. 2/=. 2. *Fantaisie*. S. 3/=. 3. *Bolero*. S. 2/=. 4. *Air varié*. S. 3/=. (Augener Ltd., London). SALABERT (F.). *Riverie exotique*. — *Apaisement*. (F. Salabert, Paris).

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

JEANJEAN (F.). *Pièce de Concert*. — *Carillon*. (E. Gaudet, Paris).

CORNETTA E PIANOFORTE

JEANJEAN (F.). *Sérénade*. (E. Gaudet, Paris).

PICCOLA ORCHESTRA

con Pianoforte conduttore

BRAHMS (J.). *Ungarische Tänze*: N. 8, e-moll, Mk. 3; N. 9, e-moll, Mk. 3; N. 10, F-dur, Mk. 3; N. 11, d-moll, Mk. 2,50; N. 12, d-moll, Mk. 3; N. 14, d-moll, Mk. 2,50; N. 16, f-moll, Mk. 3. (N. Simrock, Berlin). DVORAK (A.). *Zwei poetische Stimmungsbilder*, Mk. 4. — *Carnaval-Ouverture*, Mk. 7. — *Sinfonia V*: 1. *Adagio und allegro molto*, Mk. 5,50; 2. *Largo*, Mk. 5; 3. *Molto vivace*, Mk. 5; 4. *Allegro con fuoco*, Mk. 5,50. — *Legende C-dur* Mk. 3. — *Drei bairische Rhapsodien*: N. 1. *D-dur*, Mk. 5,50; N. 2. *g-moll*, Mk. 5,50; N. 3. *As-dur*, Mk. 5,50. — *Ouverture «Der Bauer ein Schelm»*, Mk. 7. (N. Simrock, Berlin). LIND (G.). *Cossacks' Dance*. S. 2/=. — *In Sunny Spain*. Habanera. S. 2/=. (Augener Ltd., London).

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO

Gerente: GALLI RODOLFO.

Tipografia E. Zerboni - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

Abbiamo ancora disponibile qualche annata arretrata di MUSICA D'OGGI che possiamo cedere alle seguenti condizioni:
Anno 1919 . . . L. 5,-
" 1920 . . . " 10,-
" 1921 . . . " 10,-

(per l'estero prezzo in franchi)

Società Anonima
Cartiera Valvassori Valle di Lanzo

Capitale versato: L. 7.500.000

LAVORAZIONE carte a Macchina — Bianche e Colorate da scrivere, da Stampa, da Registri, per Musica, fine, mezze fine ed ordinarie, da Impacco, da Giornali, di puro straccio per documenti, ecc.; Filigranate finissime; Carte assorbenti per Copertine.

CARTONCINI bianchi e colorati per tutti gli usi; Bristol sopralfini.

CARTOTECNICA: carte da lettere in genere; carte e quaderni da scuola.

SPECIALITÀ: tipi fini da stampa; da edizioni e carte per la cromo.

Cartiera in Germagnano

SEDE: Via Arsenale, 19 — TORINO

Fabbrica propria di pasta meccanica a GERMAGNANO (Torino)

RAPPRESENTANZE:

Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna
Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Contrabbasso

BILLÉ (I).

Nuovo Metodo per Contrabbasso a quattro e cinque corde:

- E. R. 261. - Primo Corso teorico-pratico L. 14,—
E. R. 262. - Secondo Corso pratico » 8,—
E. R. 263. - Terzo Corso pratico » 8,—
E. R. 264. - Quarto Corso complementare » 8,—
E. R. 303. - Quarto Corso normale » 8,—
E. R. 304. - Quinto Corso pratico » 8,—
E. R. 305. - Sesto Corso pratico - Studi di Concerto » 8,—

E. R. 265. - 24 Capricci per Contrabbasso a quattro corde » 8,—

E. R. 266. - 18 Studi in tutti i toni per Contrabbasso d'Orchestra a quattro e cinque corde » 6,—

(Nel prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

BEETHOVEN

SINFONIE

Partiture d'Orchestra
con notazione moderna di UMBERTO GIORDANO

112601. - N. 1. In *Do maggiore* (op. 21) Fr. 6,—
112602. - » 2. In *Re maggiore* (op. 36) » 6,—
112603. - » 3. In *Mi bemolle magg.* (*Eroica*) (op. 55) » 8,—
112604. - » 4. In *Si bemolle magg.* (op. 60) » 8,—
112605. - » 5. In *Do minore* (op. 67) » 8,—
112606. - » 6. In *Fa maggiore* (*Pastorale*) (op. 68) » 10,—
112607. - » 7. In *La maggiore* (op. 92) » 10,—
112608. - » 8. In *Fa maggiore* (op. 93) » 10,—
112609. - » 9. In *Re minore*, (*con cori*) (op. 125) » 14,—

(Nel prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

EDIZIONI RICORDI

LUIGI FORINO

LA TECNICA RAZIONALE E PROGRESSIVA DEL VIOLONCELLISTA

E. R. 168. - Vol. I. Prima posizione L. 20

E. R. 169. - » II. Seconda, terza e quarta posizione » 20

E. R. 170. - » III. Quinta, sesta e settima posizione » 24

(Aumento compreso)

Ripetiamo alcuni giudizi dei più illustri violoncellisti d'Italia e dell'estero sul Vol. III, recentemente pubblicato.

Sul III vol. del tuo metodo non posso che ripeterti la mia ammirazione per tuo lavoro. — GIUSEPPE MAGRINI, Prof. nel R. Conservatorio G. Verdi - Milano.

Il tuo III vol. lo preferisco anche al II. Vi sono buoni ed utili Studi. Resto per te un tuo ammiratore. — PROSPERO MONTECCHI, Prof. nel Liceo B. Marcello - Venezia.

La tecnica è esposta con molta praticità e i numerosi esempi tolti dai migliori autori rendono divertente e proficuo lo studio e facile il compito dell'insegnante. . . . Tuna la mia ammirazione ed incondizionato plauso alla tua bella opera. — LUIGI BROGLIO, Prof. nel R. Istituto Musicale Cherubini di Firenze.

Nel suo III vol. l'uso del 4° dito nelle posizioni avanzate del manico (5ª, 6ª e 7ª) è una trovata genialissima che fa acquistare ai violoncellisti un prezioso dito in più in posizioni tanto usate in ogni campo di musica violoncellistica. — SERGIO VITERBINI, Prof. nel R. Conservatorio di S. Pietro e Melita - Napoli.

Le esterne le mie più vive congratulazioni per la bontà del lavoro interessantissimo che viene a colmare una lacuna. Ho scritto alla Casa Ricordi congratulandomi per l'interessante pubblicazione ed ho già adottata la sua *Tecnica del violoncellista* in Conservatorio e nel mio insegnamento privato. — UMBERTO OLIVERI, Prof. nel R. Conservatorio F. Bellini - Palermo.

Ho ricevuto il III vol. del vostro ammirabile metodo, che è un vero monumento per l'insegnamento del violoncello. Io vi faccio le più vive felicitazioni. — IULES LOEB, Prof. nel Conservatorio Naz. di musica di Parigi.

Il vostro metodo è eccellente. Questo lavoro assolutamente notevole è della più grande utilità. Gli allievi faranno progressi sensibilissimi dal lato del meccanismo. I consigli che voi date sono assolutamente logici, bene esposti ed utilissimi per chi intraprende lo studio del violoncello. — ANDRÉ HEKKING, Prof. nel Conservatorio Naz. di musica di Parigi.

Ho impiegato molto tempo per esaminare il vostro III volume. Ammiro senza riserva la graduazione sapiente e l'ingegnosa de' vostri esercizi e studi. Voi date prova in essi di una sicurezza pedagogica delle più rare. Di questo magnifico lavoro profitterò lo stesso. — I. GAILLARD, Prof. del Conservatorio e del Quartetto di Bruxelles.

Ho esaminato con grande interesse la vostra opera ed ho ammirato con quanta precisione voi l'avete composta. Ho la certezza che il vostro lavoro sarà molto utile. L'uso del 4° dito nella 5ª, 6ª e 7ª posizione è eccellente. — W. E. WHITEHOUSE, Prof. nella R. Accademia di Londra, violoncellista nel « The London Trio ».

Creda che di tutto cuore mi rallegro per il valore didattico della sua opera e mi convertirò in un propagandista delle sue teorie. — BERNARDINO GALVEZ BELLIDO, Prof. di violoncello nel Conservatorio di Barcellona.

Recente successo al teatro Giglio di Lucca:

IL PERGOLESE

Tre atti di CARLO MARSILI
Musica di LAMBERTO LANDI

Opera completa per Canto e Pianoforte

(aumento compreso) L. 80

EDIZIONE RICORDI

MUSICA PER PIANOFORTE a due mani

ANT. BONSIGNORE

- | | |
|--|------------|
| | Doll. |
| Visione - Romanza senza parole | Netto 0,30 |
| Vezi - Gavotta | » 0,30 |
| Minuetto | » 0,30 |
| Idillio Autunnale | » 0,30 |
| Ideale - Valse Lento | » 0,25 |

VINCENZO DE CRESCENZO

- | | |
|--|------------|
| | Doll. |
| Souvenir de Naples - Barcarola | Netto 0,25 |
| Manola - Mazurka Spagnola | » 0,20 |

ALFREDO ANELLI

- | | |
|--|------------|
| | Doll. |
| Note d'Amore - Melodia | Netto 0,25 |
| Sorriso di culla - Capriccio | » 0,25 |
| Notte Veneziana - Barcarola | » 0,25 |

E. TRIPPUTI

- | | |
|--------------------------------------|------------|
| | Doll. |
| Brezza leggera - Barcarola | Netto 0,25 |

MAURO V. CARDILLI — EDITORI
172 Bleecker Str. — NEW YORK, N. Y.

GIORGIO BERNINZONE

Composizioni per Pianoforte

POMERIGGIO D'INVERNO

Lire 6,—

INTERMEZZO GIOCOLO

Lire 5,—

(Nel prezzi è compreso l'aumento)

A. & G. CARISCH & C. — EDITORI
MILANO (18) Via Lazzaretto, 3



PUBBLICAZIONE MENSILE - C.C. CON LA POSTA

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
CULTURA MUSICALE



ANNO IV. NUMERO XI. NOVEMBRE MCMXXII

Fabbrica Italiana Pianoforti

PIANOFORTI VERTICALI
ED ORIZZONTALI
AUTOPIANI PNEUMATICI
ED ELETTRICI

Sede e Direzione in TORINO
VIA MORETTA, 53

AGENTI GENERALI PER L'ITALIA:
RICORDI & FINZI
MILANO - ROMA - TORINO
NAPOLI - GENOVA - NOVARA - CAGLIARI

Ricordi & Finzi

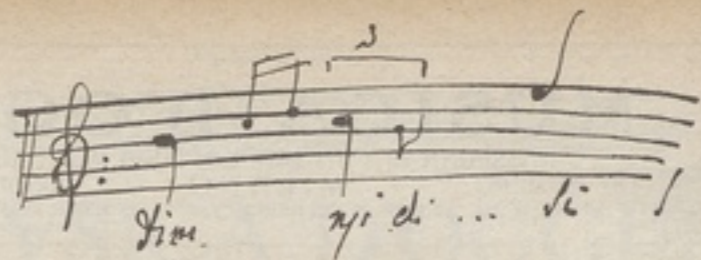
Via Palazzo Marino N. 3 - Milano

PIANOFORTI a coda e verticali, nuovissimi, di Erard, Pleyel, Gaveau, di Parigi, Steinway di New-York, e della « Fabbrica Italiana Pianoforti » di Torino.

PIANOFORTI d'occasione, — di tutte le grandi marche, garantiti autentici, — in nero, mogano, palissandro, acero, ecc.

AUTOPIANI e Pianole, a 65 e 88 note, garantiti nuovi.

ABBONAMENTI alla lettura dei rulli da 65 note.



*Di' noy i di' si... è il
profumo spiriti!
V. di. Emma*



MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO:

MILANO

ABBONAMENTI:

ITALIA: L. 1,00
ESTERO: Fr. 1,40

VIA BERCHET, 2

ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5,50
ESTERO: anno Fr. 14 sem. Fr. 7,50

SOMMARIO

E. ROMAGNOLI. — I frammenti dell'antica musica greca . . . Pag. 295
B. B. — Heine critico musicale » 298
RIVISTA DELLE RIVISTE: Musica nelle Gallerie dei quadri. — Il Padre Komitas e la musica armena. — L'infalibile giudizio del pubblico. — L'educazione musicale nelle Scuole popolari. — Un grande violinista na-

poletano del sec. XVII-XVIII. — Italia. — Estero Pag. 302
VITA MUSICALE: Teatri. — Concerti » 312
RECENSIONI: Opere d'interesse musicale. — Musica vocale e strumentale da camera . . . » 315
IN TUTTI I TONI: Concorsi. — Notizie. — Necrologio. — Varietà » 319
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. — Altre edizioni » 322

BRANO MUSICALE:

G. FRUGATTA: Scherzino.

1922

Listino Novembre

1922

Nuovi Dischi della Orchestra Sinfonica diretta dal M.^o ALBERTO COATES

ex Direttore d'Orchestra del Teatro Imp. di Pietrogrado

L. 33 S. 8110	Maestri Cantori (Wagner) Ouverture	Parte I ^a
	Maestri Cantori (Wagner) Ouverture	» II ^a
» 33 S. 8116	Rienzi (Wagner) Ouverture	» I ^a
	Rienzi (Wagner) Ouverture	» II ^a
» 33 S. 8104	Sinfonia N. 7 in La M. (Beethoven) op. 92 1 ^a mov.	» I ^a
	idem idem	» II ^a
» 33 S. 8106	Sinfonia N. 7 in La M. (Beethoven) op. 92 2 ^a mov.	» I ^a
	Sinfonia N. 7 in La M. (Beethoven) op. 92	» II ^a
» 33 S. 8108	idem idem 3 ^a mov.	» I ^a
	idem idem 4 ^a mov.	» II ^a
» 33 S. 8112	Till Euleuspiegel (R. Strauss) - Op. 28	Parte I ^a
	idem idem idem	» II ^a
» 33 S. 8114	idem idem idem	» III ^a
	idem idem idem	» IV ^a

Nuovi dischi celebri di Renato Zanelli, baritono — D. Smirnoff, tenore — M. Journet, basso — Jascha Heifetz, violinista

“SOCIETÀ NAZIONALE DEL GRAMMOFONO”

Milano, Galleria Vitt. Em., 39 — Roma, Via Tritone, 89
Torino, Via Pietro Micca, 1

Gratis ricchi Cataloghi di supplemento e dischi



ANNO IV.

NOVEMBRE 1922

NUM. 11.

MUSICA D'OGGI

I frammenti dell'antica musica greca

Tutti sanno che fra gli uomini la verità si fa strada con molta lentezza e attraverso a difficoltà d'ogni specie. L'errore, invece, trova le vie tutte aperte e si propaga con rapidità elettrica: si che poi riesce difficilissimo estirparlo. Non so chi sia stato quel sapientone che primo dichiarò indecifrabile la musica greca, e mistificatori quelli che presumevano di capirci qualche cosa. Ma certo la sua sentenza è divenuta vangelo; e più volte me l'hanno ripetuta, col sorrisetto ironico di chi la sa lunga, musicografi, che, per quanto specializzati nell'arte moderna, avrebbero pure il dovere professionale di conoscere almeno i primi elementi dell'antica.

Ora, la verità è che i frammenti che ci rimangono, pochi pur troppo, ma non irrilevanti né insignificanti, della musica greca, si possono decifrare con sicurezza assoluta, ed anche senza eccessiva difficoltà. Chi non crede alla semplice asserzione, può acquistare la diretta convinzione studiando i testi dei musicografi antichi. E pur chi non avesse né cognizioni sufficienti né pazienza per affrontare tale studio, certo non agevole né divertente, può consultare qualcuna delle buone opere intorno alla musica greca. E basti ricordare quelle, un po' antiquate, ma sempre ottime, del Gevaert. (1).

Non è mia intenzione, e non ho qui tempo di soffermarmi su questo punto. E perciò, rimandando il cortese lettore ad altri miei scritti che ne trattano di proposito (2), comincio senz'altro la rassegna dei vari brani pervenuti sino a noi, salvati dall'immenso naufragio che, insieme con moltissime opere della letteratura, ha distrutto quasi tutte quelle della musica greca.

(1) *Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité* — *La mélodie antique dans le chant de l'église latine* (1895) — *Les problèmes musicaux d'Aristote* (1913).

(2) I principali sono raccolti nel mio volume *Nel regno d'Orfeo*. Bologna, Zanichelli.

Tutti questi frammenti sono già stati deciffrati. Però io ho ristudiato gli originali nota per nota; e nella trascrizione, o, meglio, nel modo di presentarli, seguo criteri speciali, che illustrerò a suo luogo.

La prima Pitica di Pindaro

Se ci atteniamo all'ordine cronologico, la prima melodia pervenuta sino a noi è quella che dà le ali ai primi due versi della

Χρὸς αἰὲρ φέρει, λυκάλλω
 vos kai i - o - plo - ka - ron - sún - di -
 kon Mou - sán xti - w - non' tás a - xó - ti
 pán bá - tis, é - gna - i - as é - p - zá.
 kai - ten - tás d'á - o - déi sá - ma - tis, é -
 ps - xi - ron é - pó - tan pro - cu - mí - on
 é - ps - las téu - xps é - lé - le - to - mé - va.
 kai tén al - xra - tón ké - ran - vón é - pán - v - tis

prima ode pitica di Pindaro. Sotto le singole note riproduco il testo greco. Ma non giudico inopportuno riferire prima, tradotto in italiano, tutto il principio dell'ode, uno dei momenti più ispirati e sublimi del sommo lirico di Tebe. Vi è descritto il fascino profondo che la cetera, il divino strumento d'Apollo, esercita sugli uomini e sui Numi.

STROFE I

Cetera d'oro, comune dovizia d'Apolline
e de le Muse, che mammoie
han su le chiome, te ascoltano
i passi, spiccandosi a danza,
e seguon tuoi cenni i cantori,
quando con musiche spire
svolgi i preludi dei balli.
Tu de la fiamma perenne
spingi la folgore acuta.
Sopra lo scettro di Giove
sopita sta l'aquila: da entrambi i suoi fianchi
le penne veloci abbandona

ANTISTROFE I

pendule, il re degli augelli: chè al capo grifagno
tu negro nuvolo avvolgi,
dolce serrame a le palpebre:
vinto da l'impeto tuo
canoro, sopiscesi; e il dorso
agile, un palpito corre.
Ares anch'egli, il selvaggio,
lascia dell'asta la cuspidè
aspra, ed il cuore nel sonno
placa: chè i suoni che vibrano
da te, grazie al figlio di Lato e alle Muse,
molcisono l'anima anche ai demòni.

Le melodia, dunque, dei primi versi, fu pubblicata dal padre Atanasio Kircher (3), il quale affermava di averla trovata in un codice della Biblioteca di S. Salvatore in Messina.

Questo codice non si è più rinvenuto: quindi la taccia di falsificazione.

Ma oltre a questo argomento estrinseco, al quale anche i più cauti critici non attribuiscono molta importanza (4) uno solo ve n'era intrinseco: che una parte della melodia — sino alle parole ἀγλαΐας ἀρχή — era segnata con note vocali, e il rimanente con note strumentali. E sembrava anomalia da imputare alla disattenzione d'un falsificatore (per quanto falsificazione e disattenzione sembrano termini antitetici) il fatto che per un brano destinato al canto fossero adoperate note strumentali.

Se non che, gli scavi di Delfi ci hanno mostrato una composizione vocale (il secondo inno) interamente segnata in note strumentali. E così l'argomento contro diviene argomento in favore, come tutti intendono senza lunghi discorsi.

Rimane da spiegare perchè in Pindaro avvenisse il cambiamento nel medesimo brano. Ma tale quesito è assorbito dall'altro, quando e perchè si adoperarono i segni strumentali a significare note di canto. E a me sembra ov-

(3) Musurgia universalis, I, 541.

(4) Westphal, Metrik der Griechen, II, 622 sq.

via la risposta che ciò avveniva quando il canto doveva essere raddoppiato dagli strumenti. Tale raddoppio nell'inno delfico era costante: nell'ode pindarica incominciava dopo una prima parte intonata dalle sole voci. Procedimento ovvio e legittimo, anche se non vogliamo cercarne il motivo nelle note del testo (5).

Ma per me l'argomento capitale in difesa dell'antichità della melodia non è indiretto, bensì diretto; e consiste nella sua straordinaria bellezza. Particolare trascurabile per i filologi scientifici, i quali non credono se non alle cose che si possono misurare e pesare: argomento capitale per chi giudica d'arte con criteri psicologici ed artistici; perchè non s'intende come chi aveva facoltà di creare una così ispirata melodia, si divertisse a gittarla via, a farla andare sotto la maschera d'una falsificazione. Quelle poche note sono imbevute d'un vero incanto, ed hanno, innanzi tutto, quella impronta rarissima per cui una melodia non è mera successione di suoni, bensì alata creatura di poesia, viva della vita misteriosa dello spirito.

E i sospetti sfumano anche più d'innanzi ad una analisi tecnica. Sappiamo da Plutarco (*De Musica* 31) che le melodie di Pindaro appartenevano al puro tipo classico, ossia movevano in un cerchio breve di suoni, e nello stretto ambito modale. Ora, l'originale modo ipodorico non comprendeva, come nelle sistemazioni posteriori, tutta una ottava, dal *la acuto* al *la grave*, bensì la frazione *mi re do si la*. Su queste note doveva svolgersi una melodia in puro stile ipodorico: tranne che poteva estendersi ad una nota accidentale, ad un grado sotto il suono finale, per consentire un po' più di varietà alle terminazioni melodiche, e offrire un punto d'appoggio alla nota finale (6).

Ora, a quest'e norme si conforma appunto il brano di Pindaro, che dunque ci dà l'idea d'un perfetto νόμος classico (7). E se si aggiunge che le note applicate alle parole della prima strofe si adattano poi con singolare convenienza a quelle di ciascuna altra strofe ed

(5) Il Boeck già diceva, con molto buon senso: « Quae cum ita considero, mihi quidem certum est ipsius Pindari hanc esse melodiam, tum quod ex veteri consuetudine, quae inde a Praetinae temporibus obsolevisse paulatim videtur, vox praestit, instrumenta posthac accedunt, tum quod chorus cum citharis tam idoneo loco incipit accinere. Ac quis, quae, recentiore aetate ad Pindaricam odas melodiam componendam sese accinxerit? Ubi, quando, quem in finem? » *De Metris Pindari*, III, XII, pag. 267.

(6) Cfr. Gevaert, *La mélodie antique dans le chant de l'église latine*, pag. 13 e n. 3, e Aristide Quinillan p. 22 (cap. IX Jahr).

(7) Cfr. pag. 297.

antistrofe di tutta l'ode (8) parrà veramente difficile perseverare nell'idea che il Kircher avesse, oltre alla ispirazione, tanta dottrina, e l'una e l'altra adoperasse per riuscire ad una falsificazione di cui non si vede lo scopo (9).

Altra questione è poi sapere se il brano sia proprio di Pindaro o d'altro autore antico. Ma anche qui, applicando l'*is fecit cui prodest*, saremo facilmente indotti ad escludere la falsificazione, e ad ammettere l'assoluta autenticità del brano.

E se cerchiamo ora di caratterizzarlo, vediamo facilmente che esso appartiene a un tipo di musica che direi contemplativo. Il quale non segue le parole, nè modellandosi sopra esse, nè traducendone in note la espressione generica; bensì crea intorno ad esse come un'atmosfera, un alone vibrante e traslucido, da quale esse rimangono circonfuse e impregnate di fulgore e di trepida vita (10). Togliendo al Nietzsche la sua fondamentale genialissima intuizione, possiamo dirla musica apollinea, contemplativa. Ma in questa pace contemplativa serpeggia un elemento irrequieto: la triplice ripetizione della caduta per gradi congiunti dal *mi* al *si* basso. E' come il germe che nelle gelide immensità del cosmo provoca il turbamento e la inebriante molteplicità della vita.

L'Oreste di Euripide

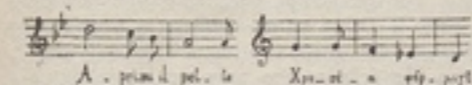
Il secondo brano che si offre al nostro studio è il frammento dell'*Oreste*, di Euripide, trovato nella collezione di papiri dell'arciduca Ranieri, e pubblicato dal Wesely (11).

Sin da principio fu dissidio tra i dotti se convenisse trascriverlo nel sistema enarmonico o nel cromatico. Prevalse questa ultima opinione, per le giuste osservazioni, ed anche, un po', per la somma autorità del Gevaert (12).

Può essere che il Gevaert si sbarazzi con

(8) Cfr. il mio studio su Pindaro in *Rivista d'Italia*, 31 dicembre 1919, pag. 431.

(9) Osservo ad ogni modo un fatto che credo sfuggito a tutti gli studiosi: che cioè si può trovare notevole analogia di accento e di fraseologia fra il brano del Kircher e la nota Amarilli del Caccini, specialmente nell'accento che si presenta alle battute 7 e 8 e successive e nella sua duplice ripresa dalle parole: « aprimi il petto ».



(10) Vedi in Gevaert (*Mélodie*, 473) il problema ricorrente agli elementi puramente tecnici, nei quali però non mi sembra che si esaurisca.

(11) Mitchell, *aus der Samml. d. Papyrus Erietzog Rainer*, Vienne, 1862.

(12) *La mélodie antique dans le chant de l'église latine*, pag. 388 seg.

troppa facilità di alcune difficoltà opposte dalla autorità di Alipio e dalla condizione del testo musicale del papiro (13); e che d'altra parte non abbia tenuto il debito conto della furia dei commediografi contro gli innovatori, furia che dovè certo essere provocata da reali e grandi stranezze ritmiche ed armoniche. Ma per i fini speciali di questo articolo non occorre approfondire questo punto. Dunque, accetto anch'io la trascrizione cromatica. Ma riferisco solamente le note del papiro, senza accogliere alcuno dei restauri, e senza proporre alcuno nuovo. Mi pare che su questo punto i musicologi si regolino male, forse pel cattivo esempio della stupida filologia scientifica, che negli ultimi tempi era invasa dalla più antisentimentale mania di congetture e di restauri, col bel risultato che tutti possiamo ammirare. Qui devono essere maestri gli archeologi, che squalificherebbero un loro collega se, trovata una statua mutilata, le rifacesse di suo le braccia, le gambe o la testa. Ed anche nel campo della musica, a che cosa servono questi restauri? A segnare una linea obbligata all'orecchio, che per l'effetto delle note aggiunte smarrisce la lucida percezione del poe che rimane sicuro.



La determinazione del modo è sommamente difficile. Io m'allontanerei dalla tradizione e

(13) Nelle tabelle d'Alipio i segni del cromatico sono in genere identici a quelli dell'esarmonico. Ma proprio qui, nel tono (scala di trasposizione) lydico, le note cromatiche sono distinte dalle enarmoniche mediante un segno. Ora nel papiro c'è una nota che torna sei volte senza questo segno, e perciò parrebbe enarmonica. Gevaert vuole dimostrare la poca importanza di questo fatto con un ragionamento che non potrei discutere senza un largo uso, qui impossibile, di citazioni greche.

interpretare il brano in maniera differente dalla solita. Ma non questo importa ora, quanto il carattere di questo brano.

Sappiamo che Euripide fu ammiratore e seguace di Timoteo. E Timoteo passò, agli occhi dei musicisti conservatori ateniesi, per uno sfrenato leonoclasta. In un frammento del *Chirone* di Phercrate, la Musica, in veste donnesca, con le membra e le vesti miseramente straziate, enumerava e stigmatizzava tutti i corruttori dell'arte. Ma per Melanippide, per Frinide, per Cinesia, concede qualche attenuante: solo Timoteo non trova alcuna grazia

MUSICA

*Ma Timoteo fu, diletta mia,
che mi scavò la fossa, ed in turpissima
maniera mi disfece.*

A

Chi Timoteo?

MUSICA

*Quel di Mileto! Il rosso! In farmi danno
tutti i colleghi superò: con lui
la melodia divenne un formicaio;
e imbattutosi in me, che me n'andavo
sola soletta, mi spogliò, mi trasse,
con le dodici corde, a perdizione.*

L'immagine del formicaio, è derivata dalla irrequietudine delle melodie di Timoteo. Irrequietudine certo ritmica; ma anche, fuori di dubbio, tonale. E d'irrequietudine tonale è certo esempio cospicuo, nella nostra melodia, l'insistente alternarsi dell'intervallo cromatico, (da noi trascritto con si^b si^4), che forma quasi il cardine su cui circola il brano di Euripide: sia che le due note si vogliano intendere a distanza di semitono, sia di quarto di tono, sia che si vogliano intendere come $pyknon$ (la si^b si^4), sia come sopramedie congiunte e disgiunte sopra una media *la*.

Se non che, la più mediocre sensibilità artistica sente il fascino profondo di queste note pur così isolate e mutle. Sicché, senza soverchiare i limiti segnati alla sobria induzione, si può concludere, mi sembra, che, qualunque fosse nell'arte di Timoteo il risultato delle sue innovazioni, Euripide ne derivò certo quel tanto che gli occorreva a rendere più intensa e penetrante la espressione. Almeno a giudicare da questo brano, in lui il cromatismo, pur sovrabbondante, non è fine a sé stesso: è in funzione espressiva; e, dunque, pienamente legittimo.

E se poniamo questo suo brano a riscontro col brano di Pindaro, facilmente vediamo che, mentre questo è piuttosto un riflesso della divina bellezza del cosmo, gli accenti euripidei

scaturiscono invece dal torbido sconvolgimento dell'animo profondo. Nel primo è la contemplazione, nel secondo è la passione. Il primo, che esalta la cetera, è tuttora nella sfera cristallina d'Apollo. Il secondo è già immerso nella sfera del fuoco, dove impera l'irrequieto ebbro spirito di Dioniso.

ETTORE ROMAGNOLI.

(Continua).

ARRIGO HEINE CRITICO MUSICALE

Chi, attraverso le capricciose volute del viaggiatore scettico in *Reisebilder*, chi, tra la classicità sospetta di *Lutezia*, le fantasticherie di *Poemi e Leggende*, le caustiche risatine di *Satire e Ritratti*, la sempre inesausta varietà di carezze e di percosse, di gioia e di pianto, di preghiere e di blasfemi del *Canzoniere*, chi avrebbe mai sospettato un Heine anche critico di musica? Ed un critico che veracemente par voglia far sul serio, esprimere ciò che veramente sente, e trasfondere la sua convinzione esercitando talora perfino una suggestione nel senso più moderno di questa parola?

Proprio dal 1840 al 1847 le appendici della « Gazzetta di Augsburg » si fregiarono delle sue Rassegne musicali; ma già prima, nel 1837, egli aveva scritto in un villaggio del dintorni di Parigi, magnifiche lettere ad Augusto Lerwald sul teatro francese in genere, modelli di critica elevata e di stile elegantissimo. Non la sorniona gravità dei pedagoghi, né la gelatina vischiosa degli enciclopedici; in questi lavori del grande lirico l'erudizione è temperata dall'onda cristallina del periodo che scintilla ed avvisa, vario di accenti e di colori, dai tocchi rapidi, nervosi, dalla dizione purissima dell'euritmica.

L'amicizia di Meyerbeer e di Liszt, le discussioni ardenti nelle penombre della Rue Vivienne gli avevano ingentilito il gusto musicale ed acuito l'intuito, l'avevano definitivamente orientato verso un ideale estetico elevato e, per quei tempi, esauriente. Mendelssohn gli negò il diritto ad un giudizio in argomento musicale (non sapeva perdonare le lodi tributate a Meyerbeer, che pure era correligionario d'entrambi); ma Heine sorrideva, scrollava le spalle e scriveva: « La critica può fondarsi sulla sola esperienza, senza abbisognare di metodo tecnico poiché deve misurare il valore sul regolo della generale impressione del pubblico ». Neppure Rossini

sfuggì alla sottigliezza ironica di Heine, quantunque lo ammirasse. Meyerbeer invece forse lo conquistò più pienamente. Leggiamo infatti: « Io li amo tutti e due e nessuno dei due alle spese dell'altro. Se mi va più a genio Rossini, ricercatene le ragioni ne' miei gusti privati, non nei giudizi artistici ». E prosegue con minuzia di sottile analisi e con sentimento di benigna equità: « La musica di Rossini è l'eco sincera de' miei dolori e delle mie gioie: amore e odio, gelosia e rabbia; in essa si ripercuotono tutte le passioni, tutti gli affetti, tutti i desideri di un'anima solitaria onde il predominio della melodia che è sempre stata l'espressione dell'io isolato. Nel Meyerbeer prevale, invece, la parte armonica e nell'onda di quel fiume pulsante di giovinezza le melodie guizzano e fuggono in alto e lontano; simili ai sentimenti del compositore esse obbediscono alle comuni tendenze del popolo. La musica del Meyerbeer è universale meglio che soggettiva: la musica del Rossini è conforme al tempo della Restaurazione allorché negli animi rinasceva, dopo tante lotte, privazioni e disinganni, l'egoismo, mentre tramontava la cura dei grandi interessi comuni ».

L'arte del Meyerbeer appare infatti nel tempo più umana, più vera, più universale, perché egli sentiva la trasformazione vicina, preparata dai passati rivolgimenti politici, dalle angosce inenarrabili del genere umano e dei suoi ideali artistici, e ammirava la grandezza dell'epopea, luminosa di speranze nella maestà delle forme elleniche, della Rivoluzione francese.

« E a lei, prosegue Heine, che si devono ripetere tutte le angosce e tutti i dolori dell'illustre maestro. Dovreste vederlo alle prove di un'opera nuova, terrore dell'orchestra e dei cantanti che egli sfinisce a furia di interminabili prove. Non è mai soddisfatto; ogni stonatura gli lacera il cuore e la sua inquietudine non svanisce neanche quando lo spartito trascina il pubblico alla febbre entusiastica degli applausi; le più splendide opere di Mozart e di Rossini non appagano alla prima rappresentazione; quelle di Meyerbeer trionfano invece subito e i giornali non hanno incenso e palme degne del grande maestro ».

Nessuno ignora la lotta mossa al Meyerbeer da certi pedantoni: memorabile un certo Conte di Sant'Andrea, già direttore dell'Opera di Berlino, e pur troppo, lo Spontini « autore, scrisse Heine, della Vestale e del Fernando Cortez, (due opere che non morranno nella memoria e nell'ammirazione), ma, come

uomo, è un cadavere che cammina, pallido di invidia e si scaglia contro i vivi. Egli non sa perdonare al Meyerbeer la sua incontestata supremazia ».

E l'Heine, che nei saloni parigini raccoglieva particolari preziosi sovra le bassezze dello Spontini, come pure le storielle miseramente inventate, concernenti un certo Gonin, continua, perciò, con la cruda, incalzante efficacia del suo sarcasmo:

« Il Meyerbeer è l'Alfa e l'Omega dei suoi tormenti. Allorché egli ci onora in Parigi di una visita, non la finisce più con le sue ciancie arse di bile e di veleno. Il cavaliere Spontini odia Meyerbeer perché il Re di Prussia l'ha colmato di onori ed ha in animo di innalzare ad altre e nobili dignità, e tanta grazia sovrana Spontini attribuisce ad altre ragioni ».

L'autore dei *Reisebilder* ebbe altresì carissimo Franz Liszt, questo Petöfi della musica; e, come quest'eroe cercava la battaglia sui campi di Arazal, egli la evocava, la vuole, l'impegna col ritmo audace, fremente, impetuoso, ove evaporano l'ardenza dell'anima sua di zingaro. E siccome anche Berlioz per la sua vita agitata e nomade gli viene rammentato da Liszt, Heine unisce le due figure e scrive: « L'ingegno di Berlioz è tagliato al fantastico non per intima inclinazione di sentimento, ma perché si compiace d'idealismi sentimentali e tende alla maniera del Callot, del Gozzi, dell'Hoffmann e crea il piccolo pezzo accarezzando, inaurolandolo, eternizzandolo. Quanto a Liszt, non vi dico nulla della sua fama: l'Europa tutta la conosce. Egli è di carattere freddo, sì, ma nobile, buono, sincero. Io gli voglio bene: pure la sua musica, come quella di Berlioz non mi è simpatica, non armonizza con i miei gusti particolari. Io sono ebreo e vedo quei fantasmi dei quali gli altri odono solo la voce. Voi sapete difatti che nel mio cervello si disegnano nettamente le immagini dei suoni, e che la musica è visibile agli occhi del mio spirito. Del resto, tutt'e due sono le figure più spiccate della nostra repubblica musicale, dico le più spiccate e non le più perfette e le più serene ».

Quanto a serenità, notiamo che certamente tanto Liszt quanto Berlioz non furono le anime più serene appunto perché furono robuste nell'impeto delle passioni, furono superbamente belle, e forti e fiere, come, nelle battaglie del Bello, nelle nove sinfonie di Beethoven, nelle fughe mirabili di Bach.

Di Liszt, più particolarmente, scrive: « Io

udì il Liszt lo scorso inverno nel concerto a favore degli infelici italiani. Non rammento che cosa suonasse; ma giurerei che variasse qualche tema dell'apocalissi. Di primo tratto non mi apparvero ben definiti i quattro mistici animali; ne udivo lontan lontano gli urli selvaggi, specialmente il ruggito del leone e lo stridio dell'aquila. Vedevo nettamente il buco col suo sacro libro. Poi si dischiuse a' miei sguardi la valle di Josaphat, immensa e circolare come il campo d'un torneo, e intorno alla orribile pianura si stipava infinita moltitudine di popolo. E ciascuno aveva il pollere della tomba sul volto e tremava in ogni suo membro. Ed ecco Satana avanzarsi in quel feroce tumulto; ultimo comparve Cristo, splendido nel fulgor dell'armatura dorata e del palafreno negro come la pece: inchiodò al suolo con la lancia divina prima Satana, poscia la Morte... e il popolo giubilava... ».

Tutto questo è autosuggestione, si capisce; ma quanta fantasia, quanta natura musicale è necessaria perchè questa autosuggestione agisca su noi!

Anche Chopin è giudicato più da poeta che da musicista:

« Chopin è non solo squisito esecutore di musica, ma benanco contrappuntista finissimo. Egli è profondamente grande. Le genti colte, le quali vogliono ingentilirsi, lo ammirano con fervore d'affetto. La sua fama è aristocratica e respira un mite profumo di lodi eleganti come la sua figura... Quand'egli suona non è né polacco, né francese, né tedesco: la sua patria è la patria di Mozart, di Goethe, di Raffaello: è la terra promessa dei miraggi e della poesia! E ogni volta che lo ascolto raccogliere sul pianoforte i sogni errabondi del suo cervello mi pare di udire qualche vecchio amico del mio paese che mi visita e mi racconti strane storie ivi avvenute durante la mia assenza. E a volte mi assale un vago desiderio di interromperlo e di domandargli: come stanno le belle Ondine con gli argentei veli scherzosi sopra i riccioli di spiga? Amano sempre il canuto dio delle acque, il dio dalla barba bianca? E le rose dischiudono ancora le vaghe corolle di viva porpora? Gli alberi cantano ancora antiche leggende nelle blande notti lunari? ».

Certo ancor meno robusto di Chopin era Mendelssohn che ebbe il torto, agli occhi dell'autore di *Atta Troll*, di tacere la musica di Meyerbeer di freddezza e di egoistica, egli che ne aveva scritta di troppo più fredda e di troppo più egoistica. E perciò non gli risparmiava la punta della sua ironia:

« ... ha ingegno equilibrato e mi fa sempre rimuginare i più solenni problemi dell'estetica. Quale differenza trovi fra l'arte vera e la menzogna? E' ammirabile nel Mendelssohn la proprietà della forma, l'eleganza dello stile, la superba fattura dei lavori... Ma la Francia è sempre un paese incredulo, diffidente: ecco perchè Mendelssohn vi ha fatto sempre fiasco ».

Ora, l'autore della *Loreley*, della *Grotta di Fingal* non meritava davvero i sarcasmi di Heine: troppe opere di fama universale egli aveva già scritte e troppo cooperato al decoro dell'arte. Egli fu il Mozart del nostro secolo ed Hans von Bülow a ragione lo diceva uno dei maggiori ingegni musicali della Germania, a nessuno secondo nella cesellatura della forma. Ne' suoi lavori rassomiglia, si direbbe, a Beethoven per la cura dello stile e la straziante mestizia. E poichè ho nominato l'autore della *Nona* ecco un passo di Heine che lo riguarda:

« La musica di Beethoven tende alla soave agonia del mondo fantastico, all'annichilimento della natura e del senso: essa mi mette nella schiena i brividi del terrore. I miei amici scuotono la testa e sorridono; ma io afferro il possente significato delle sordità che fu il suo calvario, quando la musica non era per lui se non l'amaro, straziante incubo di altri tempi ».

Solenni e commosse parole! Infelicità maggiore non poteva esservi per quell'anima grande. Musicista che non ode! Nessuno meglio di lui avrebbe potuto scrivere col sangue del suo cuore il mistero della passione perchè, come prosegue Heine:

« ... tutti i pittori e tutti gli scultori hanno ingentilito con deliziose fioriture la tetra maestà di quel dramma atroce al quale dettero troppa grazia e leggiadria di immaginazioni. Il Rossini segue codesta scuola nello *Stabat Mater* ».

Nel 1843 Camillo Sivori arriva nella Babilonia francese quasi contemporaneamente all'altro concertista Alessandro Dreyschoch.

L'Heine ne scrive:

« Il primo è violinista ed io lo ritengo di molto superiore al secondo. Lo dicono scolaro di Paganini e forse solo perchè entrambi sono genovesi e si saranno qualche volta incontrati per forza in quelle viuzze dove non è possibile evitarli. No, credetemi, Paganini non ha avuto allievi: ciò ch'egli sapeva, ed era la più ardua vetta dell'arte, nè si insegna, nè si impara ».

Di un altro illustre violinista: Vieuxtemps, osservava:

« Egli è alla vetta di quella scala alla cui cima noi altri abbiamo veduto un giorno Paganini, e all'ultimo scalino vediamo oggi l'eccellente Sina ospite rinomato dei Bagni di Boulogne e possessore di un autentico autografo del Beethoven. Il signor Vieuxtemps s'avvicina di più al Sina che al Paganini ».

Giudizio severo che i posteri non accettarono.

Il caustico poeta di Germania amò e ricordò sempre con rimpianto nostalgico l'Italia, la dolce mestizia de' nostri compositori e la grazia de' nostri contemporanei, e scriveva:

« L'opera francese non è più il ritrovo delle fini intelligenze: come alle Tuilleries, anche quivi si sono introdotti i ricchi borghesi e il pubblico scelto si è rifugiato nell'opera italiana, in questa oasi musicale dove ogni sera cantano i più teneri usignuoli dell'arte, e la sorgente delle melodie soavi zampilla sempre limpida e cristallina. Le belle signore accennano agli applausi con gli alati ventagli di piume... Si possono scusare le loro bizzarrie ai due cantanti italiani Rubini e Lablache, come agli usignuoli si deve perdonare se non vogliono gorgheggiare che dinanzi ai fagiani dorati ed alle aquile reali ».

Ed ecco gli ultimi giudizi critici di Heine, meno approfonditi e più spicci e sfuggenti:

Dell'Halévy e del poeta Delavigne, inseparabili, scriveva:

« Questi due artisti si rassomigliano per vari aspetti, tutti e due non hanno *overchia originalità*: sono invece seguaci non ultimi di ottime scuole ».

E dell'Auber:

« All'Opéra Comique si diede La parte del diavolo, libretto dello Scribe, musica dell'Auber: poeta e musicista hanno virtù e difetti uguali: grazia, spirito, fantasia. Peccato che l'uno non sia poeta e l'altro musicista! ».

Ah! in cauda venenum!

E dell'Adam:

« Egli ha ingegno sottile e capace di straordinario... sviluppo! ».

Antipatici gli erano anche due o tre maestri ch'egli inchiodava alla gogna della sua cruda ironia talora spietata:

« Il Pixis è pianista ed ha scritto dei lavori carini, ammirati specialmente da quei... venditori d'uccelli i quali insegnano il canto ai loro piccoli prigionieri a suono d'organetto! Il signor Herz poi è... una mummia appunto come il Kalkbrenner e il Pixis: ha avuto dei buoni successi nei concerti di sala; ma... da

lungo tempo è morto e da poco... ammogliato! ».

Dopo la rassegna del 1844, pubblicata nella solita *Gazzetta d'Augsburg*, l'Heine non scrisse altro di questioni musicali. Nel 1847 soltanto ripigliò la penna e buttò giù quelle *Spätere Notiz* che non furono che un triste epicedio per la morte della mente del nostro grande Donizetti:

« La malattia di Donizetti si aggrava di giorno in giorno, e le ultime notizie sono dolorosissime. Mentre le di lui romanze deliziano il mondo intero e il di lui nome vola ben alto sull'ali della fama, il poveretto muore pazzo in un ospedale qui vicino all'orgiante Parigi! Fino a pochi giorni addietro egli si affannava attorno alle cure della persona come un fanciullo, e, vestito di gala, con il petto coperto di medaglie, col cappello fra le mani, sedeva immobile da mattina a sera, senza muover gli occhi e senza dire una parola, una sola. Ahimè! adesso tutto è finito: la sua ragione è spenta; egli più non riconosce anima viva ».

Un anno dopo Donizetti spirava; nel 1868 lo seguiva Rossini... e l'arte nazionale italiana, dal largo periodare melodico esalante il profumo dei gigli e dell'ambra gialla, dallo stile fluente trillante del Paisiello e del Cimarosa, ammutoli e non riprese il suo grido di gloria che tardi, col Verdi dei *Vesperi Siciliani*, del *Don Carlos*, di *Aida*, mentre Meyerbeer aveva già legato ai posteri la sua *Africana* molto incompiuta, e Liszt scriveva i suoi *Studi*... eruditi, e Wagner (che un principe fatale come quello della leggenda aveva primo compreso) procedeva con la maestà nebulosa dei Cavalieri del Graal alla conquista della pallida bellezza immortale della vergine Walkiria.

B. B.

GRAN METODO TEORICO PRATICO PER LO STUDIO DEL PIANOFORTE

— di —
S. LEBERT e L. STARK

Edizione riveduta da FILIPPO IVALDI
Professore nel Liceo Musicale di Bologna

E.R. 130 - Parte I. L. 14,—
E.R. 131 - " II. " 14,—
E.R. 132 - " III. " 14,—

(Nel prezzo è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI



Musica nelle Gallerie dei quadri

A Londra si tennero nell'estate scorsa delle audizioni di Musica da camera, nella National Gallery, con programma classico comprendente quartetti di Mozart, Haydn e Beethoven. Tutti ebbero parole di soddisfazione e di elogio per questi concerti (eseguiti dai migliori studenti del *Royal College of Music*) dove non esisteva traccia dell'esibizionismo degli esecutori, mentre tutto contribuiva all'efficace collaborazione dei due elementi: musica e pittura. Il *Daily Telegraph*, tra le altre voci della stampa, metteva in risalto la bellezza di tale fusione delle due arti, sulla base d'una musica nobile e castigata, che si rivela in un ambiente d'assoluta magnificenza. « Portiamo tale idea alla sua logica conclusione — presentare musica nelle Gallerie di pittura della Nazione — ed il sogno di un'arte sempre pronta al servizio dei più poveri come dei più ricchi, diventa realtà senza il peso e l'ostacolo dei biglietti d'ingresso ».

Ma non tutti i concerti sarebbero adatti a tali ambienti. « Il quartetto tiene nella musica il posto del sonetto nella letteratura. Tutti i grandi sinfonisti resero omaggio a tale forma. Ed il genio di Mozart non appare nella sua purissima luce, né si arriva a misurare la grandezza di Beethoven senza riferirsi di continuo e da vicino a' suoi Quartetti, che principiano proprio quando egli trova la sua vera individualità, e s'innalzano alle supreme altezze che nemmeno la IX Sinfonia è arrivata a sorpassare. Tale magnifico repertorio può già venir eseguito in maniera adeguata dagli studenti più progrediti e di maggior talento di ogni buona scuola di musica. Questo è un punto importante. Perché se si ricorre ad esecutori famosi per virtuosità o per penetrazione d'intuito (thrill), si minaccia di fare di simili concerti i rivali di tant'altri assai meno elevati. Se le Gallerie di pittura si aprono occasionalmente alla musica, dev'essere bene inteso che

lo scopo non è di aumentare il numero delle sale da concerto ».

L'articolista nota come simili audizioni abbiano il doppio effetto d'innalzare lo stato d'animo e di sensibilità degli uditori-spettatori, sia dal punto di vista del vantaggio che ne ritrae la musica, e sia da quello dell'attenzione che attira sulle opere di pittura. Molti tra i frequentatori dei concerti vanno di rado nelle Gallerie, dove, per le speciali disposizioni del proprio temperamento, ci vorrebbe un maggiore sforzo od un maggiore allenamento per godere la bellezza delle opere esposte. Le audizioni musicali aiuterebbero a formare quest'abitudine e questa comunicazione di spirito.

Noi non possiamo non pensare con desiderio ad audizioni di musiche classiche, specie italiane, eseguite nelle meravigliose Gallerie del nostro paese; concerti che farebbero risvegliare tutto un passato di luce e di vita italiana, e non potrebbero non esercitare una benefica influenza sui musicisti, oggi troppo lontani da quella che pur dovreb'essere la fonte della loro vita estetica ed intellettuale.

COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE A DUE MANI

- B. BARATELLI
118308. - *Pagine liriche* L. 5
- A. GUARNIERI
117656. - *Una notte a l'Oriente. Habanera* » 4
- G. MARINUZZI
115743. - *Valzer campestre (3° Tempo della «Sulte Siciliana»)* . . . » 4
- S. MUSELLA
116678. - *Tempo di Valse lente* . . . » 5
- (Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

IL PADRE KOMITAS E LA MUSICA ARMENA

Tutti sanno come la musica armena sia ancora in uno stato stranamente nebuloso: pochi studiosi se ne occupano, e ciò che ne scrivono al riguardo mostra quanto essi siano ancora lontani da una conoscenza sicura anche solo dei principi fondamentali.

La musica liturgica e quella popolare sono le due fonti autentiche della storia musicale armena, ma le terribili traversie a cui è sottoposto quel popolo sventurato rendono inutile il domandarsi come e perchè non vi sia stato ancora chi ne abbia studiato a fondo la musica popolare spontanea (1). D'altra parte la Chiesa è stata, sì, il massimo elemento d'unità nazionale, e, per esempio, tutti sappiamo la preziosa funzione nazionale, culturale ed artistica esercitata dal PP. Mechitaristi dell'isola di S. Lazzaro a Venezia; ma qui ci troviamo davanti ad un fatto del più curioso: mentre si continua a riprodurre (ed oggi a ristampare) da secoli i libri liturgici armeni coi neumi tradizionali (cioè coi segni della notazione liturgica armena), ormai da tempi immemorabili nessuno sa più leggere quei segni, malgrado le tabelle premesse ai libri stessi, e crediamo che a nessuno sia ancora venuto in mente neppure di fare uno studio comparativo tra le notazioni armena, russa, greca e gregoriana; studio che quasi certamente darebbe frutti fecondi. Invece, in un'età non molto lontana, vi fu chi ebbe la ben strana idea di usare quei segni (che con ogni verosimiglianza esprimono, ora semplici note, ed ora intere formule melodiche) per indicare le note della scala-base del sistema tonale armeno; con che somma di inutili confusioni è fin troppo chiaro. Ma, allora, si dirà, come si mantiene e si tramanda il canto liturgico armeno? Per via di tradizione orale. Cioè quel canto si trova in uno stadio analogo a quello del nostro nell'alto medioevo, e la sola autorità che oggi si possa assicurare ad una melodia liturgica armena, è ch'essa si cantava o si canta tuttavia a S. Lazzaro, od in qualcuna delle maggiori chiese dell'Armenia o del Caucaso.

Pietro Bianchini scrisse in note musicali nostre le melodie in uso a S. Lazzaro, che sono contenute nella raccolta edita appunto da quel PP. Mechitaristi (2); ma, senza parlare

(1) Caso mai potrebbe chiedersi la stessa cosa per altri paesi che, grazie a Dio, non hanno subito le continue convulsioni e i tormenti dell'Armenia.

(2) I Canti liturgici della Chiesa armena, 1877.

della temeraria armonizzazione annessa alle melodie, resta sempre insoluto il problema dell'esattezza degli intervalli melodici, non sempre eguali a quelli europei. Punto questo così importante e delicato, che se un europeo eseguisse una melodia armena, essa perde gran parte del suo carattere e del suo sapore, anche se la scrittura in note moderne fosse fatta dallo stesso cantore armeno. E' ciò perchè variano gli intervalli e le inflessioni della voce, elementi questi difficilmente controllabili, e sensibilissimi alle influenze di paese e d'educazione.

Ora avviene che, prima di tutto lo stesso popolo armeno, stretto com'è da altri popoli, subisce influenze più o meno profonde, sicchè il complesso dell'arte nazionale andrebbe studiato a fondo per scovare gli elementi autoc-toni da quelli stranieri; poi, quegli armeni stessi che si dedicano a questo genere di arte, non di rado furono educati all'estero, talvolta in Europa, e portano inevitabilmente le tracce di influenze nuove e magari lontane.

Uno dei più seri cultori di canto armeno era il Padre Komitas, di cui parlava il *Monde Musical* dello scorso giugno, ricordando con pena come, mentre un gruppo d'antichi allievi del Komitas organizzavano un concerto di musica del maestro, egli giaceva folle in una casa di salute presso Parigi. Folle per i terrori a cui aveva dovuto assistere in patria per mano dei turchi, nella recente guerra. In quell'occasione un poeta armeno, il signor Ciobanian, tracciava la vita artistica del P. Komitas, mettendola sullo sfondo d'un riassunto della storia musicale del suo paese.

« Della musica pagana, non resta nulla. Forse ne sussiste qualche elemento nel canto liturgico, ma non lo si può dire con certezza. Del periodo cristiano dell'Armenia indipendente, rimane il canto liturgico (le melodie più antiche si attribuiscono a Sahac il grande ed a Mesrops, del secolo V.); ma presenta un confuso complesso con riconoscibili influenze persia e ed arabe. Vi furono ottimi e numerosi artisti, ma tutti adottarono lo stile del paese dove abitavano o dove studiarono. Anche oggi i compositori colti sono dominati dall'arte straniera. Così Ekmalian, allievo dell'Accademia di Pietrogrado, che scrive musica più slava che armena; così Kara-Muza, che aveva formato cori in alcune città del Caucaso, ma componeva musica europea; mentre Ciuhagian scriveva a Costantinopoli opere ed operette all'italiana.

« Senza dilungarsi, s'intuisce la parte avuta dal P. Komitas. Nato a Keutahia, studiò dapprima a Ecmiadzin, passò poi in Germania dove imparò la musica occidentale per quattro anni. Tornato ad Ecmiadzin fu nominato maestro di cappella a quella cattedrale, e d'allora in poi si consacrò alla vera musica armena. Studiò la musica persiana ed araba, e, così agguerrito, si mise a liberare l'arte armena da tutti gli elementi stranieri che la soffocavano.

« Percorse villaggi lontani dai centri civilizzati, notando le diverse versioni dei canti popolari, osservando e registrando le varianti del canto liturgico, in confronto con quelle delle chiese delle città, dove agiscono le influenze che snaturano.

« Con un'intuizione veramente notevole, seppe creare un'arte davvero armena, fondando, dappertutto dove passava, cori di voci miste, nei quali armonizzava i canti popolari nello stile nazionale; dirigeva cantando egli stesso, facendo conferenze, quando fosse stato necessario per divulgare le proprie idee.

« La teoria della musica armena non pare ancora molto precisa. In poche parole: le scale sono formate dal ravvicinamento di due tetracordi:

sol la si do do re mi fa

« Se la melodia sale oltre il tetracordo di destra, entra in un altro: *fa sol la si*; se scende oltre il tetracordo di sinistra, entra in un altro: *sol fa diesis mi re*.

« L'orecchio armeno è rimasto fedele alle leggi naturali dell'acustica, e la musica popolare non conosce la scala temperata. Per ciò la seconda eccedente, usata tanto spesso, non ha che un tono ed un quarto. Nella musica ecclesiastica si contano più di 16 modi.

« Un gran numero di canzoni popolari sono costruite sui due tetracordi:

la si do re re mi fa diesis sol

« Il P. Komitas li armonizza nel tono di *sol* e termina sul secondo grado: *la*.

« La musica armena possiede una grande ricchezza ritmica, con battute a 5/8 e 7/8, che si scompongono in varie maniere... L'accento delle parole è indipendente dal battere del moto ritmico...

« Gli allievi del P. Komitas mostrano, nel loro studio della musica europea, una vera avversione per la terza. Forse l'origine di questo sentimento va ricercata nelle antiche teorie, analoghe a quelle del medioevo europeo, quando si classificava la terza fra le dissonanze... ».

L'infallibile giudizio del pubblico

Il compositore Enrico Marschner (1795-1861) — la di cui arte non è senz'analogia con quella di Wagner — era a Parigi nel 1861, quando fu data all'Opéra la memorabile prima esecuzione di *Tannhäuser*. Vi assistette invitato da Wagner, e tre giorni dopo, il 16 marzo, scrisse ad Antonia Weber le sue impressioni. *Comœdia* riproduce dei brani trascritti da chi ha potuto avere in mano quella lettera, che dà particolari precisi sulla serata del 13 marzo 1861.

« ... Bisogna poi che vi scriva dell'enorme avvenimento di cui si è parlato abbastanza da ben quattordici mesi: la prima rappresentazione di *Tannhäuser*. Essa ebbe luogo all'Opéra il tredici di questo mese, col nostro Niemann, e fu un fiasco terribile. Qui all'Opéra non s'era mai verificato simile disastro. Non si è solo zittito, tossito e fischiato, no, l'opera è stata abbattuta con *risa indescrivibili*, benchè fosse cantata ed eseguita con gran cura.

« Fin dalla prima scena, dove *Tannhäuser* siede presso Venere, la gente cominciò ad agitarsi ed il ballo fu dileggiato e deriso ad alta voce. Niemann non fece nessun effetto, e quando, dopo il mutamento di scena, egli resta prosternato ed il pastore principia la sua canzone mentre arrivano i pellegrini, scapparono le risa più terribili, e durarono sino alla fine dell'atto. La sorte dell'opera era decisa. All'inizio del secondo atto si ricominciò ad agitarsi ed a sbadigliare. Ma dacchè incominciò la marcia, essa fu accolta col maggiore entusiasmo da tutta la sala, e si domandò anche il bis, che non si fece. Fu il solo raggio di sole, perchè dopo la noia riprese il sopravvento, con chiacchierii e colpi di tosse.

« ... Il canto alla stella della sera, eseguito mirabilmente da Morelli, come voi non l'avete mai sentito, suscitò grandi applausi, ma fu tutto. Appena apparve Niemann ... venne accolto dailarità. Quando si voltò verso il fondo della scena si rise: egli si rivolse a Wolfram dicendo: « Non avvicinarti », e scoppiò una tempesta di risa, che durò sino a quando, affranto, egli siede su una pietra. Ma vi furono momenti in cui cantò con grande slancio, e raccolse applausi ai quali aggiunsi i miei con calore, perchè, tanto lui che Wagner, mi interessavano.

« L'imperatore (Napoleone III) e tutta la Corte (l'imperatrice non c'era), ridevano cordialmente per i primi, col resto del pubblico; ed era comico vedere l'imperatore, ad ogni risata, sporgersi fuori del palco voltandosi verso Metternich, come per dirgli: « Vedi che zuppa tedesca ci hai preparata! ».

L'educazione musicale nelle Scuole popolari

Il problema generale della cultura popolare urge dovunque, e quello speciale della diffusione della musica tra il popolo va prendendo un posto finora sconosciuto, mentre tutti scorgono come il miglior veicolo di tale diffusione sia la Scuola. Perciò nei paesi civili si stanno prendendo serie misure per organizzare con serietà ed efficacia questo ramo d'insegnamento.

Come base, intanto, ormai da anni il canto viene insegnato nelle Scuole elementari in maniera che i ragazzi l'imparino davvero. Ma questo non è che un primo passo: bisogna, non solo insegnare a leggere, ma anche far entrare i ragazzi nello spirito di quanto leggono. Rileviamo una delle tante voci che, un po' da per tutto, trattano tale argomento: quella del prof. dott. Fritz Vollbach nei *Signale für die Musikalische Welt*, dove rende conto della propria esperienza in materia a Münster in Westfalia.

« ... Lo scopo ultimo dev'essere di creare la base d'un giudizio proprio in fatto d'arte. Per ottenere ciò, a fianco all'insegnamento attuale del canto e della relativa teoria musicale, si è introdotta ogni settimana (o, dove proprio non si è potuto fare di più, ogni due settimane) un'ora di apposita istruzione. Per non appesantire troppo il programma scolastico, quest'ora si può prendere da una delle due settimanali che sono dedicate al canto. In quest'ora, dunque, gli scolari devono far conoscenza in ordine sistematico coi grandi Maestri, venendo istruiti ad apprezzarne le opere.

« L'insegnamento è regolato su triplice base: 1) conoscere le condizioni di vita dei Maestri ed in genere delle loro opere, con speciale riguardo al posto che occupano nel corso dell'evoluzione; 2) conoscere le principali forme, dalla Canzone alla Sinfonia ed alla Fuga; 3) conoscere gli strumenti, secondo il loro carattere e il loro uso, sia da soli e sia nella musica da camera e nell'orchestra. Precipuo mezzo: la voce umana.

« Il nostro corso è calcolato in quattro anni, dal decimo al quattordicesimo anno di età dei ragazzi, ed è diviso in tre gradi. Quello inferiore comprende scolari di dieci od undici anni, quello medio è rivolto ai ragazzi di dodici anni o dodici e mezzo, quello superiore va fino all'uscita dalla Scuola.

« L'istruzione va impartita da insegnanti capaci, che possano suonare ed illustrare al pia-

noforte le varie composizioni, perchè solo l'esecuzione viva risveglia il vero intendimento.

« In questo complesso didattico, entrano, quale complemento culminante, dei concerti giovanili; i quali riuniscono quanto si è imparato a scuola, e danno ai ragazzi un'immagine artistica di quanto hanno acquisito. Le singole cose presentate vanno eseguite quanto meglio si può, possibilmente da buoni musicisti. Solo così gli allievi imparano a chiudere l'orecchio² quanto non merita. Un commento verbale accompagna ogni concerto.

« Anche per ragioni pedagogiche i concerti devono aver luogo nelle ore di scuola, così che non diventino un sovraccarico per ragazzi. La durata non deve superare un'ora e mezza; pel grado inferiore basta un'ora.

« Dopo ciascun concerto ha luogo un piccolo referendum fra gli scolari, sull'impressione riportata da ogni pezzo, su qual'è piaciuto di più, quale di meno, e si nota quanti ragazzi hanno votato in un senso od in un altro. Per gli scolari di migliore disposizione alla musica si fa anche di meglio: si registrano in appositi formulari i rapporti fra le loro facoltà musicali e quelle intellettuali. Si raccoglie così un materiale statistico utile per conoscere la psicologia dei singoli individui.

« Per rendere l'insegnamento ed i concerti anche più utili e vivi, si preparano tabelle con disegni di strumenti, delle loro parti, con modelli del loro sviluppo; dispositivi con ritratti di grandi Maestri o scene della loro vita.

« Uno dei compiti fondamentali è quello di mettere i fatti e le personalità musicali nel quadro della storia e della cultura generale. Per questa via l'istruzione musicale s'innesta nell'andamento complessivo della Scuola. Un altro punto interessante è quello dei rapporti tra parola e musica. Le basi della fonetica e del linguaggio trovano la loro migliore spiegazione nella musica.

« Per le classi superiori si procede in maniera proporzionata all'età... Un'intera serie di concerti giovanili ha già avuto luogo, e contemporaneamente funziona ormai una classe modello.

« La grande sollecitudine che l'opera nostra ha trovato specie da parte dell'autorità cittadina, ed anzi tutto la fiducia ed il riconoscimento tributateci più volte dal Ministero delle Scienze, Arti e Cultura popolare ci furono di sprone a perseverare ed a proseguire sulla via intrapresa ».

DIFFONDETE **MUSICA D'OGGI**

Un grande violinista napoletano del secolo XVII-XVIII

« Fra i virtuosi stranieri invitati in Inghilterra, a causa del favore ch'ebbero in questo paese la viola ed il violino, nessuno forse merita tanta considerazione quanto Nicola Matteis. Egli fu con ogni verosimiglianza il primo violinista che attirò l'attenzione dei suonatori inglesi sul metodo italiano d'eseguire, e, senza dubbio, lasciò qui un'impronta propria nello stile d'esecuzione, mentre a lui risalgono vari procedimenti tecnici, specialmente per quanto riguarda il maneggio dell'arco ». Così incomincia Mr. Lyn Venn uno studio sul violinista italiano in *Musical Opinion* di settembre u. s., e continua:

« La sua reputazione tra i musicisti del tempo era grandissima, e Burney stesso ebbe a dire: *le composizioni e le esecuzioni di Nicola Matteis hanno educato e raffinato i nostri orecchi, rendendoli adatti ed avidi delle Sonate di Corelli*. Anche Ruggero North parla esaltando il suo valore, ed il Diario di G. John Evelyn mette in risalto l'entusiasmo sollevato dalla sua arte d'esecutore. Le sue composizioni erano caratterizzate da una certa originalità melodica, ed erano fresche e gradevoli.

« Inoltre alcuni gli attribuiscono d'aver inventata la mezza posizione sul violino, benché vi sia chi ne fa un merito ad altri. Così il Burney dice: *Geminiani vantava l'invenzione della mezza-posizione, ed è verosimile che egli l'abbia introdotta per primo in Inghilterra; ma gli italiani l'ascrivono a Vivaldi, ed altri a Matteis* (History of Music, III, 561, nota). R. North, nelle sue *Memoires of Music*, dice, parlando del mutamento di gusto in Inghilterra, che « avvenne per gradi; l'inizio ne fu accidentale, e la venuta del signor Nicola Matteis ne segnò la data.

« Questo eccellente musicista, suonava magnificamente il violino. La sua maniera era singolare, ma sotto un aspetto — l'arcata — superava tutto quanto sapevamo prima in Inghilterra. I suoi staccati e tremoli, e tutto il complesso del suo stile, erano sorprendenti... D'altro lato tutto quant'egli suonava era di sua composizione, e lo rivelava squisitissimo armonista, di sfrenata fantasia ed invenzione. Da quanto conosco di lui e d'altri in fatto di musica italiana, posso giudicarlo secondo soltanto a Corelli ».

Van der Straeten in una serie d'articoli in *The Strad* sulla Sonata di violino al secolo XVIII, dice che Matteis « era generalmente riconosciuto, non solo come uno che possedeva

abilità tecnica, ma anche potere emotivo e finezza di stile ».

« Sfortunatamente — prosegue Mr. Venn, — i materiali per la sua biografia sono scarsissimi; oltre alla sua attività in Inghilterra non sappiamo nulla della sua vita. Sul titolo delle sue opere stampate viene qualificato *Napolitano* ed è tutto... La prima menzione di lui si trova nel Diario di Evelyn alla data del 19 novembre 1674. Grove e Rimbault dicono che venne in Inghilterra intorno al 1672 ».

Qui l'A. cita vari testi dove si parla del Matteis e delle sue vicende a Londra, dimostranti che « il virtuoso ebbe a lottare contro un'opposizione » che fa esclamare: « Davvero i costumi non sono mutati da un tempo così lontano ad oggi »!

Seguono ampie notizie sulle composizioni, sia manoscritte e sia pubblicate dal Matteis, con indicazioni di dove se ne trova copia (molte al Museo Britannico a Londra). L'A. avverte, poi, che, per errore, nel Catalogo della Biblioteca del Liceo di Bologna (1, 234) l'opera *The False Consonances of Music*, ecc. è attribuita al figlio di Nicola Matteis.

Sul quale (anch'egli di nome Nicola, e pure buon violinista) l'A. chiude il proprio studio con alcune notizie, quasi come appendice allo scritto sul padre.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE PER VIOLONCELLO

BOCCHERINI (L.)

- E. R. 360. - *Sonata in Do maggiore per Violoncello e Pianoforte* L. 8
E. R. 361. - *Sonata in Mi bemolle maggiore per Violoncello e Pianoforte* » 6
E. R. 362. - *Sonata in Do maggiore per Violoncello e Pianoforte* » 6
Edizioni rivedute da G. CREPAS e M. ZANON

CORELLI (A.)

- E. R. 282. - *Adagio per Violino*. Trascrizione ed elaborazione per Violoncello (o Fagotto) e Pianoforte di G. SETACCIOLI L. 4

GRAZIOLI (G. B.)

- E. R. 286. - *Adagio per Cembalo*. Trascrizione ed elaborazione per Violoncello (o Violino od Oboe) e Pianoforte, di G. SETACCIOLI » 5

LEO (L.)

- E. R. 193. - *Concerto in Re maggiore, per Violoncello, riveduto e ridotto con accompagnamento di Pianoforte* da F. CILÈA e S. VITERBINI . . . » 5

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

ITALIA

Il Pensiero Musicale. - Bologna, settembre 1922.

S. CHEREGHIN. - *Igiene musicale.* - *La lampada spenta.*

« Non si scrive ormai che per gli iniziati: si fa, in una parola, più letteratura che musica... L'artista, se vuole essere veramente efficace e creare opera duratura, deve essere l'esponente naturale d'un sentimento collettivo, quant'è dire l'interprete fedele dell'anima popolare... ».

F. B. PRATELLA. - *Lodovico Grossi da Viadana e la « Sinfonia ».*

Inizio d'uno studio illustrativo (estetico e tecnico) sulle 18 Sinfonie Musicali del Viadana, op. 18^a, stampate a Venezia nel 1610.

E. JENCO. - *Profili: Vincenzo Davico.*

Il giovane maestro viene presentato come poeta intimo, di cui l'arte ha uno scopo solo: « Il lirismo, acustico del mondo ».

La Cultura Musicale. - Bologna, fascicolo IV, 1922.

G. M. GATTI. - *Due Macbeth (Note in margine a lettura).*

Confronto tra due derivazioni musicali della tragedia shakespeariana, quella di Verdi fondata sulla vicenda drammatica, e quella di E. Bloch fondata sull'ambiente fantastico e sulla vita interiore del personaggio. « Abbiamo dinanzi due concezioni della tragedia di Macbeth, ciascuna delle quali rivela un aspetto di essa, e si integrano a ricostruire il mondo shakespeariano... « Due Macbeth: e quasi avremmo voluto dire due età e due mondi ».

Dr. C. BRÜCKNER. - *La « Sarabanda » nell'antica Sonata per violino.*

Notizie storiche sull'origine ed il carattere di questa danza.

O. TREUBI. - *Una cantante Rossiniana: Geltrude Righetti-Giorgi.*

Note biografiche (con ritratto) dirette a chiarire parecchi errori correnti sulla grande cantante, spesso confusa (specie dal Félics) con Maria Brizzi-Giorgi.

F. V. - *Per la « Storia della Musica ».*

L'A. inasce perché si apra anche in Italia « un corso superiore di Storia della Musica », e per nostro conto aggiungiamo il voto, che i corsi annuali sieno tenuti, in genere, meno indegnamente.

L'Arte Pianistica. - Napoli, agosto-settembre 1922.

A. L. - *Un giorno a Capri.*

Impressioni di un'escursione in cui l'A. s'incontra con vari artisti d'avanguardia.

A. LONGO. - *Gradus ad Parnassum.*

Fine dell'illustrazione alla collezione clementina.

R. VALENSISE. - *Dante ed il ritmo musicale.*

L'A. cita e commenta i passi in cui Dante accenna al ritmo musicale, ed all'A. pare che lo defalca.

G. RADICIOTTI. - *A proposito della recente esumazione del pasticcio Rossini, l'A. rievoca varie produzioni simili od in cui entrava la figura del grande maestro, tutte, sotto ogni rapporto, assai poco felici.*

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, ottobre 1922.

Numero speciale in onore di Gabriel Fauré; annesso vi è un fascicolo di musica, con lavori di L. Aubert, G. Enesco, Ch. Koechlin, P. Ladmirault, M. Ravel, Roger-Ducasse, Fl. Schmitt (scolari del Fauré); A. Cortot, N. Boulanger, R. Chalupt; e ritratti e schizzi di John Sargent, J. Flandrin, G. Aubert. Segue una completa bibliografia delle opere del maestro.

G. FAURÉ. - *Souvenirs.*

« Qualche mese fa (fascicolo di febbraio 1922) ebbi la viva soddisfazione di dire tutto quanto nella mia carriera dovevo a C. Saint-Saëns, a' suoi consigli, al suo esempio, alla sua amicizia. Vorrei dire oggi ciò che, in maniera più generale, devo alla Scuola Niedermeyer, all'estensione ed al carattere dell'insegnamento che vi si impartiva, fino alle condizioni in cui vissi per anni ».

E. VUILLERMOZ. - *Gabriel Fauré.*

Sguardo alla carriera del maestro, la quale « è una continua sfida a tutti i dati della saggezza e dell'esperienza ».

M. RAVEL. - *Les Mélodies de Gabriel Fauré.*

« Causerie » dove M. Roland Manuel riferisce un familiare e libero commento fatto da M. Ravel leggendo al pianoforte le melodie del suo maestro.

R. CHALUPT. - *Gabriel Fauré et les poètes.*

L'A. vede in Fauré un artista del rinascimento, che, senza confondere gli attributi delle diverse arti, si serve del secondo connubio della musica colla poesia.

C. KOEHLIN. - *Le Théâtre.*

« ... Nella più alta onestà professionale, nel più nobile disinteresse, grande artista... lavorò senza fretta, col più assoluto rispetto della tecnica... rinnovandosi ad ogni nuova creazione, pur senza usare, neologismi utili alle riputazioni ».

F. SCHMITT. - *Les oeuvres d'orchestre.*

« ... Si potrebbe dire di G. Fauré ciò che Stravinski disse di Balakirev: le sue idee sono d'un quarto di secolo in avanti la loro strumentazione, ciò che sarebbe, dopo tutto, piuttosto un elogio mentre tanti musicisti veatono di timbrare nuovi pensieri vecchi ».

ROGER-DUCASSE. - *La Musique de chambre.*

« ... Più profondo, più musicista di Saint-Saëns, più vario di Lalo, più spontaneo di d'Indy, più classico di Debussy, Gabriel Fauré è il maestro per eccellenza della musica francese, l'esemplare completo dell'arte nostra, lo specchio perfetto del nostro genio musicale... ».

A. CORTOT. - *La Musique de piano.*

Ampla illustrazione dei vari lavori, destinata a spingere a leggere ed a gustare « il sapore inespugnabile, l'innenza e dolce poesia » di quella musica, e la « irriducibile personalità » del suo autore.

N. BOULANGER. - *La musique religieuse.*

« Si direbbe che G. Fauré intenda la religione piuttosto alla maniera dei più dolci episodi del Vangelo secondo S. Giovanni, piuttosto come S. Francesco d'Assisi che come S. Bernardo o Bossuet. Egli vi scorge, vi trova una fonte d'amore e non di timore; bisogna accettare questo, se lo si vuol capire ».

Le Courrier Musical. - Parigi, agosto-settembre 1922.

M. GALERNE. - *Pour la cause chorale en France.*

Si richiama l'attenzione sulla grande importanza della cultura del Canto corale nell'educazione generale. M. A. Sauvrezis aggiunge alcune notizie sul promettente risveglio prodotto in Francia dell'azione di pochi uomini intelligenti e decisi.

Le Ménestrel. - Parigi, 1 e 15 settembre 1922.

A. MARSICK. - *Impressions de Grèce.*

Ricordi ed impressioni d'un viaggio in Grecia, con molte melodie raccolte in vari siti.

Comoedia. - Parigi, 18 settembre 1922.

R. COLLET. - *L'Enseignement musical.*

Il problema dell'istruzione musicale nelle scuole urge in Francia (purtroppo, invece, in Italia nessuno ne sente abbastanza la spinta perché diventi azione), e l'A. ne parla citando parole di Maurice Barrès (il quale sente che «bisogna far entrare il canto individuale del fanciullo nel coro sociale»), ed invoca un'organizzazione regionale, così che s'incammino utilizzando il canto popolare dei vari siti.

G. MIGOT. - *Après le Festival de Salzbourg 13-29 août 1922.*

«Un gesto ammirabile d'una portata che sorpassa di molto il significato musicale: un popolo schiacciato, affamato (l'Austria), domanda soccorso al mondo civile colla voce pentale d'uno dei suoi figli...» (Mozart).

Revue de Musicologie. - Parigi, settembre 1922.

J. TIERSOT. - *François Couperin II. compositeur de musique religieuse.*

F. Couperin II (il grande) nacque e visse tra organisti, e pure, come Rameau, non lasciò neppure un pezzo d'organo colla sua firma; ma, oltre a vari lavori perduti, esistono invece composizioni vocali, tutte di gioventù. L'A. ne esamina le principali.

TASKIN. - *Documents inédits sur les Couperins (seguito). - La famille: Notes, généalogie.*

C. F. HENNERBERG. - *Un autographe de Fr. Couperin le Grand (seguito).*

L'A. presenta il facsimile fotografico degli autografi annunciati a pag. 250 del nostro fascicolo di agosto 1922.

J. TIERSOT. - *Les «Versets de motets» de Fr. Couperin.*

Nota bibliografica sui tre libri esistenti alla Biblioteca del Conservatorio ed alla Nazionale di Parigi.

P. BRUNOLD. - *Une dédicace à François Couperin.*

La dedica è del Sirey.

M. CAUCHIE. - *La pratique de la musicologie: Comment orthographier les noms propres?*

Comunicazione fatta alla Société Française de Musicologie, e resoconto della discussione che ne derivò. Vi si parla dell'ortografia dei nomi d'Orlando Lasso, Gluck, Rouget de l'Isle, Piccini, Meyerbeer e Lull.

Revue Grégorienne. - Tournai, luglio-agosto 1922.

H. POTIRON. - *L'accent musical moderne et l'accent tonique dans le Chant grégorien.*

Articolo dove l'A. crede provare la sostanziale dif-

ferenza tra l'accento tonico nel canto gregoriano e l'accento musicale moderno, e prova invece quanto sia facile confondersi in simili materie. Che S. Gregorio non dica: *tales non ambio defensores?*

P. FERRETTI. - *Le «coup d'épée dans l'eau».*

Fine d'una risposta polemica, nella quale il dotto Abate spiega a M. Gastoué la fondatezza del valore ritmico proporzionale da lui riconosciuto in certi neumi.

A. LEGRIS. - *L'école normande de Chant grégorien.*

Sguardo storico sul complesso della scuola normanna, più che altro dal punto di vista dei testi liturgici.

L. HERVÉ. - *La simplification de l'accompagnement.*

L'A. ama la grande semplicità d'accompagnamento del canto gregoriano, ed invoca un genio che trovi un'armonia degna della melodia!

The Daily Telegraph. - Londra, 5 agosto 1922.

J. GRAHAM. - *A plea of improvement.* (Una cosa da migliorare).

L'A. si domanda: perché la musica da chiesa è tanto caniva? E risponde sommarariamente: per deficienza di direttori e per pochezza di compositori. Eppure, leggendo quest'articolo si capisce subito che in Inghilterra le cose devono andare infinitamente meglio che in Italia.

19 agosto 1922.

H. HOWELLS. - *The Elizabethans. - A significant revival.* (I maestri del periodo elisabettiano. - Una significativa rinascita).

L'A. mette in risalto il movimento d'interesse scientifico ed artistico che si va diffondendo in Inghilterra verso i maestri inglesi del sec. XVI-XVII. Difatti non sono soltanto i ricercatori di biblioteca che esumano le vecchie musiche, sono anche gli artisti, gli organizzatori di concerti, che le eseguono, ed è il pubblico che le ascolta e le ama. C'è di che rallegrarsi per l'avvenire dell'arte inglese.

Musical Opinion. - Londra, settembre 1922.

«FIGARO». - *The Operatic World.*

Risposta al quesito posto da Mr. J. W. Klein riguardo al melodramma. Prescindendo dalla possibilità di dare opere di scarsa attrattiva pel pubblico, l'A. nota come mezzo secolo fa in Inghilterra si dicesse proprio come ora. D'altro lato, se per es. Salomé non ha la vitalità di Tristano, è perché R. Strauss non seppe dare alla sua musica la vitalità della musica di Wagner. Il melodramma è anemico, sì, è vero, ma perché è anche tale la musica che vi si scrive.

T. F. DUNHILL. - *The Influence of British Composers of the later XIX. Century upon their Successors.* (L'influenza dei maestri inglesi della fine dell'ottocento, sui loro successori).

Corder e Stanford ebbero l'influenza maggiore come insegnanti, e la diversità d'attitudine e di carattere dei migliori compositori inglesi odierni mostra come i due uomini abbiano saputo formare degli allievi senza snaturarli. Parry, Sullivan, Elgar esercitarono invece influenza colle loro opere. Elgar più che altro come strumentatore, Sullivan sul genere leggero, Parry infine sulla nobiltà dello stile e su

SCHERZINO (*)

G. Frugatta

Allegretto $\text{♩} = 104$

(*) Dai Pezzi per pianoforte senza ottave.

Proprietà G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO.

(Copyright MCMXXI, by G. RICORDI & Co.)

Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.

All rights of execution, reproduction and transcription are strictly reserved. s E.R. 187 s

sopra

5

simili

ff

p leggero

f

sopra

p

creac.

f

simili

p

simili

ff

simili

p

sopra

f

simili

pp

simili

creac.

simili

f

H. ANTCLIFFE. - *The emotional aspect of Theme-transformation.*

L'opera d'arte è viva solo quando coincidono la vitalità emotiva e quella tecnica. L'A. crede che Liszt, creando il metodo della trasformazione dei temi, ritenesse fare solo un'innovazione tecnica. Si considerano vari poemi sinfonici dal punto di vista della completa od incompleta trasformazione espressiva dei temi.

R. B. INCE. - *Village Organ Recitals.*

In Inghilterra esiste un Women's Institute per continuare nei villaggi quell'opera di sollievo sociale che gli ex-combattenti conobbero sotto le armi. L'A. spiega come, per la musica, quest'azione possa venire integrata da esecuzioni sugli organi delle chiese. Leggendo questo articolo non si può non pensare a certe chiese di nostra conoscenza, ed a certe musiche, purtroppo non di villaggio!

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 23-30 giugno 1922.

M. FRIEDLAND. - *Zum « Reger Problem ».*

Benchè M. Reger sia morto da appena cinque anni, esistono ormai parecchie biografie di lui, con diversi giudizi sull'uomo e sull'opera sua. L'A. studia i due quesiti: 1. Reger era il musicista-matematico che tirava giù note? 2. Come si spiega il notevole contrasto fra l'uomo e l'artista?

25 agosto 1922.

Dr. W. ALTMANN. - *Die Berliner Oper in der verflossenen Spielzeit 1921-1922.*

Resoconto dell'annata 1921-22 all'Opera di Stato ed al Deutsches Opernhaus di Berlino con esami particolari sugli autori e le opere eseguite. In testa alle due liste per ordine di frequenza stanno Wagner, Puccini, Verdi.

Dr. A. NEISZER. - *Von den Salzburger Festspielen 1922.*

A Salisburgo ebbero luogo quest'anno due serie d'esecuzioni: quelle tradizionali mozartiane, e quelle novissime di musica da camera. (Due altari l'uno contro l'altro?). L'A. inizia il suo resoconto delle esecuzioni mozartiane, rallegrandosi che le altre fossero terminate prima.

22 settembre 1922.

Dr. A. KNAB. - *Das Bearbeitungsrecht bei Werken der Tonkunst.* (Il diritto di elaborazione delle opere musicali).

Di solito gli editori si fanno cedere dagli autori ogni diritto di riduzione e d'elaborazione delle composizioni; il Dr. Knab spiega come gli autori dovrebbero invece cedere normalmente solo il diritto di riduzione, riservandosi quello di rielaborazione. Nel caso che l'editore acquiesce del testo originale non creda interessarsi a queste rielaborazioni, l'autore avrebbe diritto di venderle ad altri.

29 settembre 1922.

M. FRIEDLAND. - *Die Zukunft des Virtuositums.* (L'avvenire del virtuosismo).

« Il virtuosismo è morto, esso non ha avvenire, il virtuoso è un anacronismo vivente ». Tutti i grandi virtuosi, giunti a metà della loro esistenza, divennero anche compositori, direttori d'orchestra, ed altro; tutti mostrarono col fatto d'accorgersi che il virtuosismo non è nulla di solido e di veramente grande.

E. WEISSLER. - *Vom Beifallklatschen.*

L'A. sostiene che l'applauso è volgare, ed in ogni caso è inopportuno usarlo tanto al circo quanto al concerto. L'artista capisce colla propria sensibilità se è bene o male accolto. Quindi si propone di non applaudire nei concerti di carattere serio ed intimo.

A. JEMNITZ. - *Klavierfabrikation als Kulturdokument.* (La fabbricazione dei pianoforti come documento di cultura).

La produzione dei pianoforti è in relazione, sia artistica e sia commerciale, col gusto del pubblico nei vari paesi. L'A. lo sostiene dando uno sguardo ai vari tipi d'istrumenti che si producono a Vienna, in Germania, in Francia ed in America.

Dr. H. J. MOSER. - *Die neue Reichsmusikzunft.* (La nuova corporazione nazionale dei musicisti).

L'A. ricorda le varie fasi delle antiche corporazioni tedesche di musicisti, e conclude salutando l'Associazione Nazionale di Musicisti ed Insegnanti di Musica tedeschi (Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer), costituitasi lo scorso luglio, colla fusione delle organizzazioni preesistenti.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 26 luglio 1922.

B. STÜRMER.

Dopo uno sguardo all'evoluzione della tonalità fino a M. Reger, l'A. dice: « In questa guisa la tonalità è di fatto talmente infranta, che la sua calcezza è solo apparente, e doveva cedere ad ogni urto... L'anormalità non è un esperimento, bensì una conseguenza necessaria dell'evoluzione ».

10 luglio-16 agosto 1922.

K. WESTERMEYER. - *Tonkünstler als Verleger.* (Musicisti editori).

Interessante e curioso scritto sui musicisti che divennero editori nei vari paesi ed alcuni fondarono o diressero le maggiori case. Un solo esempio: Giulio Ricordi.

23 agosto 1922.

B. STÜRMER. - *Polyphonie und Kontrapunkt.*

L'A. spiega la differenza che c'è tra contrappunto che è tecnica, artificio, e Polifonia che è idea. « La vera polifonia è soltanto melos, non sonorità; linea e non colore ». Tale fu la maniera d'esprimersi della polifonia primitiva, e tale torna ad essere quella verso cui aspiriamo ai giorni nostri.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, 8 luglio 1922.

Dr. A. HEUSS. - *Vom Tonkünstlerfest in Düsseldorf am 3-8 juni.*

Resoconto delle riunioni musicali di Düsseldorf dal 3 all'8 giugno. « Abbiamo ancora un'odierna musica tedesca? » si domanda l'A. Egli è desolato vedendo prevalere anche in Germania quelle nuove tendenze che per lui sono segno dell'internazionalismo giudeo, ed invoca un ritorno all'arte puramente tedesca.

Dr. G. GÖHLER. - *Die Musik in der Weltkrise.* (La musica nella crisi mondiale).

Ampia ed aspra recensione del volume scritto appunto con questo titolo dal dott. Adolf Weissmann, ed edito dalla Deutsche Verlagsanstalt di Stoccarda.

F. SPORN. - *Heinrich Schütz 1585-1672.*

In occasione del 250° anniversario della morte del grande compositore, si invoca l'esecuzione delle sue

opere troppo dimenticate, chiudendo col motto d'ordine: il 6 novembre nella chiesa tedesca Enrico Schütz deve avere la parola.

T. NIECHGOL. - *Die Feier des hundertjährigen Bestehens der « Staatlichen Akademie für Schul- und Kirchenmusik » in Berlin.* (Il centenario della fondazione dell'Accademia di Stato per Musica Sacra e Scolastica a Berlino).

Concerti, conferenze e sedute, vennero organizzate in tale occasione, colla partecipazione d'uomini di valore, ricordando che l'Istituto venne creato appunto un secolo fa, in un periodo di depressione nazionale, cioè quando urgeva più che mai intensificare ogni azione collettiva.

Dr. W. LÖWENTHAL. - *Eine deutsche Kulturtat in Polen.*

Resoconto dell'attività musicale dell'elemento tedesco nella parte della Polonia che fu sottratta alla Prussia.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, 2 settembre 1922.

C. BRUNCK. - *Unfruchtbarkeit des zeitgenössischen Musikschaffens?* (Sterilità dell'odierna produzione musicale?).

Secondo l'A. non è vero che la massa del pubblico sia indifferente all'arte, e perciò preferisce l'opera ed il caffè-concerto all'opera ed al teatro: è che l'arte seria non ha più efficacia sulla maggioranza degli uomini.

E. SEGNI. - *Clara Schumann und Johannes Brahms.*

Narrazione cronologica dei rapporti di sincera amicizia iniziati nel 1853 e chiusi solo nel 1897 colla morte di Clara Schumann. Ne riscono illustrate anche le relazioni con Roberto Schumann.

Neue Musik-Zeitung. - Stoccarda, settembre 1922.

H. HOLLE. - *Das zweite Donaueschinger Kammermusikfest.*

Resoconto della seconda serie d'esecuzioni di musica da camera a Donaueschingen, dove primeggiarono Ernst Krenek e Paul Hindemith.

Dr. E. H. MÜLLER. - *Claude Goudimel.*

In occasione del 350° anniversario della morte del grande polifonista francese, se ne ricordano i pochi dati biografici e se ne mette in risalto la personalità artistica. Intorno all'anno di nascita, l'A. crede di non ingannarsi di molto fissandolo verso il 1525.

A. STRADAL. - *Liszt's Sammlung « Venezia e Napoli ».*

Qualche anno fa F. Busoni trovò nel Museo Liszt a Weimar le bozze di stampa di quattro pezzi per pianoforte senza titolo né nome d'autore; essi sono la prima versione di « Venezia e Napoli ». L'A. parla diffusamente del primo pezzo, una parafrasi della castiglia con cui i gondolieri veneziani cantavano il Tasso fino a pochi anni or sono. Dopo avere fatto delle citazioni in note, l'A., consiglia ai pianisti di tenere questo pezzo nell'uso dei concerti.

Der Auftakt. - Praga, fascicolo 8-9, 1922.

Dr. H. RIETSCH. - *Tonkunst und Sittlichkeit.* (Musica e moralità).

Posto il quesito se la musica abbia o no un'effica-

cia morale, l'A. risponde di sì e ne fornisce la prova.

Dr. H. LEICHTENTRITT. - *Heinrich Schütz.*

Una visita all'ancora aperto Gasthof zum Schütze (osteria al cacciatore) a Kötzitz presso Gera, da cui proviene Schütz, il maggiore musicista tedesco del secolo XVII, suggerisce all'A. questo invito ad eseguirne più spesso le opere. Le edizioni critiche non servono a nulla se rimangono solo nelle biblioteche.

Dr. G. ADLER. - *Bruckner.*

Ricordi personali dell'A. che di A. Bruckner fu a suo tempo scolaro.

A. HABA. - *Vierteltonmusik.*

Esposizione teorica dell'armonia a base di quarti di tono. (Continua).

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 9-30 settembre 1922.

A. SANDBERGER. - *Zur Geschichte der Beethovenforschung.*

L'illustre professore dell'Università di Monaco in Baviera parla sulla storia delle ricerche beethoveniane, ed è notevole il suo giudizio sulla biografia del Thayer (vedi pag. 171 del nostro fascicolo di giugno): egli « Svolse il suo programma brillantemente. Ricercò con assoluta obiettività ed eresse alla nostra conoscenza delle condizioni di vita di Beethoven, una base grafica che durerà ».

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Pianoforte a due mani

KOHLER (L.)

Nuova Scuola della velocità per lo studio dei passaggi brillanti. Op. 128. Edizione riveduta da E. Pozzoli:

E. R. 181. - Volume I. L. 6
E. R. 182. - " II. " 6

E. R. 11. - 12 piccoli Studi composti per l'avviamento alla Velocità, Opera 157 " 4

E. R. 12. - Il piccolo Pianista. 40 ricreazioni per i principianti. Opera 189 " 3

E. R. 13. - 16 Studi di media difficoltà (I^a Serie). Op. 224 " 3

E. R. 14. - 12 Studi di media difficoltà (II^a Serie). Op. 208 " 3

E. R. 15. - 10 Studi di media difficoltà (III^a Serie). Op. 209 " 3

E. R. 16. - Primo Album per fanciulli. Op. 210 " 4

E. R. 17. - Secondo Album per fanciulli. Op. 246 " 4

E. R. 27. - Esercizi e Melodie per fanciulli. Op. 218. Edizione riveduta da E. MARCIANO " 3

L'Amico dei fanciulli. Piccoli pezzi facili. Op. 243. Edizione riveduta da E. MARCIANO:

E. R. 39. - Volume I. " 3
E. R. 40. - " II. " 3

(Nel prezzo è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI



TEATRI

MILANO

⊗ Come terzo spettacolo, al Dal Verme, si è avuto *Il Trovatore*, vivamente atteso per la rinomanza dei quattro principali interpreti, specie del tenore Sullivan di cui era recentissimo il successo al Lirico, negli *Ugonotti*. Ma, o perché indisposto, o per difetto di dizione, nonostante lo spiegamento di eminenti qualità vocali, non sembrò maturo a sostenere la parte del protagonista. Assai ammirati, invece, gli altri esecutori: la Poli-Randaccio per l'impeto del suo temperamento artistico e per la sicurezza del canto; la Zinetti, per la sua espressività; il Franci, per la voce bellissima e poderosa. Eccellente, sotto tutti i rapporti, la concertazione del maestro Guarneri.

La parte di *Manrico* fu assunta, poi, con ottimo esito, dai tenori Gaviria e Voltolini. Terminati gli impegni della Poli-Randaccio e della Zinetti si presentarono nelle loro parti, rispettivamente, la Campagna e la Menghini-Cattaneo, accolte, entrambe, con pieno favore.

Passato, com'è noto, il maestro Guarneri alla Scala, alla direzione degli spettacoli è stato preposto il maestro La Rotella, il quale ha presentato un pregevolissimo *Lohengrin*, preparato con ferma volontà e coscienza. Il Cesa Bianchi, dalla voce squillante e simpatica, n'è stato protagonista efficace; la Llopert ha composto il personaggio di *Elsa* con mistica e regale femminilità, riuscendo a trasfondere le doti sentimentali del suo canto; alla Angelelli-Tantillo si adatta molto bene il personaggio di *Ortruda* e il Molinari è stato Telramondo espressivo e ottimo cantante. Lodevolissimi lo Smeraldi e il Righetti.

Nelle repliche successive si è presentata la Spani, *Elsa* dolcissima e cantatrice squisita.

In *Un Ballo in maschera*, Bonci ha dovuto bissare, tra le deliranti acclamazioni del pubblico, la risata del secondo atto, addimstrandosi signore della dizione e della eleganza del canto. Anche dal Franci si è voluta la replica della romanza « Eri tu... ». La Liacer, dotata d'un bellissimo organo vocale, ha reso il personaggio di *Amelia* con profonda e naturale passione. Ben rispondente al carattere di *Ulrica*, anche per timbro di voce, la Menghini Cattaneo;

ottimo paggio, la Pasini. Il maestro La Rotella ha posto il meglio del suo talento nel concertare lo spartito, del quale ha presentata una edizione colorita e accurata.

⊗ Con pieno favore prosegue la stagione lirica al Carcano, della quale è validissimo animatore il maestro Lucon. Tanto *Il Piccolo Marat* che la *Bohème* e, soprattutto, *Loreley*, hanno avuto in lui un direttore intelligente, accurato e sicuro. Di tutte tre le opere ha presentato edizioni assai equilibrate e dignitose. Nella prima si sono distinti la Fumagalli-Riva, il tenore Papania, l'Autori, il Patino, la Brunetto, il Besanzoni; nella seconda, la Cavalieri, espressiva *Mimi*, la Ambrosini, il tenore Fullin, il Napoli, il Tomei, ecc. La *Loreley* ha avuto una protagonista notevolissima in Valeria Manna, che, per la freschezza dei suoi mezzi vocali e per la sincerità del suo temperamento ha riscosso calorosi applausi. Accanto a lei meritano menzione la Braggiotti, il Fregosi (*Hermann*) e il tenore Garuti.

⊗ Con favore si svolge la stagione lirica al Comunale di Bologna diretta con fervore da Leopoldo Mugnone. Finora si sono rappresentati: *Ugonotti* con la Poli-Randaccio, la Sari, la Dal Monte e i signori John Sullivan, M. F. Bonini, il Manfrini, il Torres de Luna; *Rigoletto*, nel quale ha ottenuto un personalissimo successo Galeffi, ben assecondato dalla Sari, dal tenore Pollicino e dal Manfrini.

⊗ Una iniziativa che va segnalata è quella della Società «Amici dell'Arte» di Legnano. La quale, per dar modo alle popolazioni provinciali di avere nelle proprie cittadine degli spettacoli lirici con notevoli artisti, si è fatta promotrice di una *tournee*, esulante da ogni ragione di lucro, della *Norma*, iniziata a Legnano il 28 u.s., con protagonista Ester Toninello e direttore il maestro Neglia.

⊗ La Compagnia Maresca ha fatto applaudire, al Reinach di Parma, *Nostra moglie*, nuova operetta, libretto di Reggio e musica di John Harvoff. Sotto tale pseudonimo si cela un musicista italiano, anzi milanese.

⊗ La *Bajadera*, nuova operetta di Kalmann, ha avuto la prima rappresentazione in Italia, alla Fenice di Venezia, con un successo notevolissimo. E' piena di buona musica, orecchiabile e

di effetto, di danze suggestive, di quadri indovinati; ciò che basta per soddisfare il pubblico. Ottima l'esecuzione della Compagnia Mauro; dirige il maestro Holzer.

⊗ L'ultima operetta di Cuscinà, *Fior di Siviglia*, ha avuto uno specialissimo successo tanto per la vivacità del libretto, come per la musica elegante, appropriata, scritta da un musicista abile e di buon gusto, all'Adriano di Roma.

⊗ All'Opéra Comique di Parigi si è rappresentata, il 4 c.m., con grandissimo successo di pubblico e di critica, Gianni Schicchi di Puccini. La musica è stata assai gustata dall'uditorio imponente ed eletto, il quale si è divertito immensamente alle peripezie del protagonista. L'autore, il cui nome era stato acclamato alla prova generale, non ha voluto presentarsi al proscenio. Ottima l'esecuzione.

⊗ Con la *Tosca*, protagonista la Jeritza e interpreti principali il tenore Marinelli e il baritone Scotti, si è inaugurata la stagione al Metropolitan di New York, direttore Moranconi.

Anche l'Auditorium di Chicago si è riaperto, con l'*Aida*, interpreti Rosa Raisa, Lazaro, Formichi. Direttore Polacco.

⊗ A Kiel si è data la prima rappresentazione de *La Vita eterna*, opera fantastica di T. Blenck, su libretto di J. Deimont.

⊗ A Liverpool si è rappresentata recentemente una nuova opera del giovane compositore Adrian Beedram su libretto ricavato dal *Mercante di Venezia*. E' sembrata una buona promessa.

⊗ La recente operetta *Miss Issipi*, di Veneziani e Bettinelli, ancora nuova per l'Italia, è stata invece rappresentata con pieno successo in diverse città della Spagna. Il lavoro è giudicato originale e di stile prettamente italiano.

Recentissima pubblicazione:

LA TEMPESTA

(Dalla commedia fantastica di G. SHAKESPEARE)

Un prologo e tre atti di
ARTURO ROSSATO

Musica di
FELICE LATTUADA

Opera completa per Canto e Pianoforte . L. 40

Libretto 4

(Aumento compreso)

EDIZIONE RICORDI

CONCERTI

MILANO

⊗ CONVEGNO. — 30 ottobre - 11 novembre. Affollatissime di pubblico eletto le prime due riunioni musicali di questa importante e fattiva rassegna milanese, la quale altre ne annunzia dedicate a Casella, Pizzetti, Respighi, Malipiero.

Nella prima seduta, dedicata a Maurizio Ravel, il ben noto compositore francese è stato assai festeggiato in un programma di sue composizioni (atto a mettere in evidenza le sue principali doti di musicista fluido, brillante e pittoresco) comprendente *Gaspard de la Nuit*, tre poemi per pianoforte e *l'Introduction e allegro* per arpa, archi e fiati, eseguiti sotto la direzione dello stesso autore. Mentre questi lavori sono dei primi da lui composti, ad un successivo periodo appartengono gli altri due in programma: la *Sonata* per violino e violoncello, dedicata alla memoria di Debussy, ed una assoluta primizia, la *Berceuse* per piano e violino, composta sopra il nome di Gabriele Fauré. Il Ravel ha avuto lietissime accoglienze e con lui gli ottimi esecutori dei suoi lavori, il pianista Horowitzski, l'arpista Clcognari, il violinista Remy Principe, il violoncellista Mainardi, ecc.

L'11 novembre, il dotto musicologo Henry Prunières, direttore della Revue musicale di Parigi, ha discusso «*Della scenografia nel melodramma secentesco*», commentando una ricca collezione di antiche incisioni, proiettate luminosamente, esponendo le trasformazioni e i progressi raggiunti dall'arte della scenografia applicata alla scena lirica italiana e francese.

L'ordine, la chiarezza, l'interesse e la dottrina della conferenza hanno procurato al Prunières calorosi applausi.

⊗ CONCERTI DIVERSI. — 18 ottobre. Un pubblico numeroso ha apprezzato, nel Salone del Conservatorio, la virtuosità del violinista Arturo Maglio che ha offerto un programma importante. Buon accompagnatore, al piano, il fratello Mario.

⊗ 10 novembre. La pianista Gina Mascardi Quintavalle si è ripresentata al nostro pubblico con un ricco e svariato programma italiano, comprendente musiche di Frescobaldi, Scarlatti, Clementi, Sgambati, Frugatta, Orefice, Pich, Martucci.

Il suo tocco è forbito e la sua tecnica pura; il suo temperamento e la sua coltura le permettono di rendere con giusto equilibrio le interpretazioni dei vari autori che eseguisce. L'uditorio che gremiva la sala le fu largo di applausi ad ogni pezzo e chiese ancora ed ottenne un bis alla fine del concerto. Senza dubbio questa giovane artista, che si rivela in continuo progresso, è destinata ad un avvenire del più lusinghiero.

⊗ 11 novembre. I mandolinisti milanesi, reduci dal Concorso nazionale di Roma, hanno

dato un concerto comprendente i brani nei quali, allora, si erano maggiormente distinti, tanto da ottenere il primo premio. Il successo si è rinnovato pienamente, sia per il complesso che per il maestro Gallone, amoroso direttore.

Al teatro Costanzi di Roma, la sera dell'11 novembre, si è tenuto un concerto orchestrale a beneficio del « Battaglioni sanitari Principe di Piemonte ». Il concerto — cui hanno partecipato, offrendosi generosamente, i migliori professori delle orchestre romane — è stato diretto dal maestro Edoardo Vitale, il quale, con opportuno pensiero, aveva formato un programma per intero di musica italiana, includendovi le sinfonie delle *Maschere*, del *Giulio Tell* e dei *Vespri siciliani*; le *Antiche danze ed arie per liuto* trascritte da Respighi; una *Canzone italiana* di Alaleona; l'ouverture *Cleopatra* di Mancinelli; *A sera* di Catalani e *Ronde d'amour* di Van Westerhout. Il successo è stato molto brillante.

Il 21 ottobre ha avuto luogo al Carlo Felice di Genova, a favore dei danneggiati di Falconara, un Concerto Orchestrale, sotto la direzione del maestro Marinuzzi, il quale, con ben poche prove, ma con rara perizia, ha saputo ottenere un grandissimo successo da un'orchestra composta di elementi eterogenei.

Il programma, interessantissimo, comprendeva l'ouverture dell'*Assedio di Corinto*; l'*Eroica*; *Nelle steppe dell'Asia*, di Borodine; *La fuga degli amanti*, di Mancinelli; *Ritorno da una festa valdostana*, di Barbieri; *Tamburini*, di Rameau; *Adagio*, di Nardini; *Preludio e morte d'Isotta*, di Wagner.

Da notare, come sintomo e atto simpaticissimo, che tutti i componenti dell'orchestra, dal direttore all'ultimo suonatore, sia alle numerose prove che al concerto prestarono la loro opera disinteressatamente, lieti di concorrere ad un'opera di beneficenza.

In recenti audizioni torinesi ebbe esito brillantissimo il *Trio in la* di G'ullo Ricordi, eseguito assai bene da Guido Maffiotti (pianoforte), da Umberto Figliolini (violino) e da Sandro Luisoni (violoncello). Lo *Scherzo* e l'*Andante alla marcia* furono replicati. Piacquero pure alcune *Liriche* del maestro Guido Maffiotti, che si sedeva al piano, interpretate dalla signora Lina Copperi-Boranga.

Ines Maria Ferraris, in un'audizione data a Merano, ha eseguito con brillante successo musiche antiche e moderne, fra cui furono particolarmente gustate delle squisite liriche di Pizzetti, Recl e Blanchini.

Nella prepositurale di Gallarate si è svolto un concerto eccezionale, giacché ad esso parteciparono il maestro Enrico Bossi, che sedeva al magnifico organo elettrico inaugurato lo scorso anno, e i proff. Coggi (violino), Crepax (violoncello), Magistretti (arpa). Programma interessantissimo e successo caloroso.

PARIGI

Al Concerti Pasdeloup hanno ritrovato ottima accoglienza *Le Fontane di Roma* di Respighi, che il maestro Rhené-Baton ha diretto con precisione e delicatezza. E dello stesso autore, quasi contemporaneamente, sono state assai gustate le *Antiche Danze ed Arie*, al secondo concerto Koussevitzky.

La *Ballade de la Geole de Reading*, ampio poema sinfonico di Jacques Ibert, grand-prix di Roma nel 1919, al Concerti Colonne è apparso un lavoro musicato sobriamente, equilibrato negli sviluppi, ma che non rivela nell'A. una decisa personalità.

Festosissime accoglienze ha avuto al Salone Gaveau il pianista Leandro Criscuolo. Ha eseguito, con rara maestria, una Sonata di Beethoven, brani di Chopin, di Liszt, di autori francesi e cinque pezzi di Alfredo Berisso, del quale il prof. Gildo Passini ha illustrato brevemente ed efficacemente l'uomo ed il musicista.

Un successo notevolissimo, di pubblico e di stampa, ha ottenuto a Berlino il giovane direttore d'orchestra italiano Beniamino Moltrasio, che ha presentato a quel pubblico un importante programma di musica italiana, dalla più antica alla più recente. Fra gli autori moderni figuravano Martucci, De Sabata, Respighi e altri. La miglior prova del successo ottenuto consiste nell'invito rivolto al Moltrasio di dirigere, anche a Berlino, un secondo concerto orchestrale che avrà luogo nel prossimo dicembre.

La eletta cantatrice Flora De Grisogono ha avuto ottime accoglienze, a Vienna ed a Berlino, in audizioni di musiche italiane di autori antichi e moderni, quali Carissimi, Monteverdi, Scarlatti, Zandonai, Santoliquido, Alaleona.

A Brema, sotto la direzione di Ernst Wendel, sono state eseguite le *Due Canzoni italiane* di Alaleona.

Riceviamo parecchi giornali sud-americani tributanti molti e lusinghieri elogi alla v'ol'ntata Maria Canettoli e alla pianista Antonietta Webb James, che in varii concerti si sono assai distinte per fusione e per virtù interpretative.

GIORGIO BERNINZONE
COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE

POMERIGGIO D'INVERNO

Lire 6.-

INTERMEZZO GIOCOLO

Lire 5.-

(Aumenti compresi)

A. e G. CARISCH e C. — EDITORI
MILANO (18) - Via Lazzarotto, 3

RECENSIONI

OPERE D'INTERESSE MUSICALE

MIGOT (G.) — *Essais pour une Esthétique générale*. (E. Figuière et Cie, Parigi). — *Appogiatures résolues et non résolues*. (Editions de la « Douce France », Parigi). — *Du temps et de l'espace dans le spectacle*. (Choses de Théâtre, novembre 1921).

I tre scritti dipendono dal primo, che dipende a sua volta da questo concetto: l'arte è l'interpretazione euritmica della vita, o se si vuole: l'opera d'arte è la manifestazione d'un rapporto sentito dall'artista fra vari elementi della vita. Quindi « l'arte è la natura con una volontà ». Per l'A. « la scienza è l'analisi e l'arte è la sintesi », come pure — secondo lui — non s'ha progresso in arte: « in arte il cervello umano fu completo per sapere, ogni volta che esprime la bellezza ritmica, quello che sentiva. Fu perfetto fin dal primo capolavoro ».

Per lui non bisogna portare la nostra intelligenza (ch'è analitica) nel giudizio dell'arte (ch'è sinetica), quindi non preconcetti formalisti, ma « accettazione dei rapporti stabiliti dall'artista. Bisogna andare a lui colla sete d'apprendere e non già colla voglia d'insegnargli qualcosa colle nostre critiche ».

E chiaro che l'A. indaga e tenta stabilire qui il fondamento stesso dell'estetica pura, ed invero, lo fa con rara intuizione dei problemi pur così ardui, e con intelligenza altrettanto acuta. Già nei Saggi si nota l'importanza data ai rapporti fra spazio e tempo; poi essi verranno considerati a parte, rispetto allo spaziale. Nell'*euritmia complessiva* l'A. lega il richiamo al concetto del tempo col ritmo a misura chiaramente riconoscibile, e quello dello spazio col ritmo a « misura vaga ».

Dopo stabilire le basi, nella seconda parte dei Saggi l'A. considera l'arte egiziana, quella greca e quella francese, facendo una distinzione iniziale tra arte ellenica e non ellenica. La prima ha il centro euritmico (cioè il centro vitale) nelle stesse singole opere d'arte, ed agisce per analisi, specificando all'intelletto le intenzioni dell'artista, con attributi aggiunti alle immagini divine, ecc. La seconda (l'arte non ellenica) ha il centro euritmico (il centro vitale) fuori delle stesse opere di arte, ed agisce per sintesi, risvegliando nell'intuizione degli spettatori l'intuizione di rapporti e stati d'animo, che trasportano nell'emozione d'onde l'opera è scaturita. Dato questo concetto è inevitabile il giudizio di inferiorità dell'arte ellenica. Per greci l'opera tende al tipo naturale perfetto, mentre la vita d'un'opera d'arte non viene presa da quella del modello, ma da quella dell'artista. Perciò « l'arte greca è una stabilizzazione del pensiero e della volontà. Essa è cristallizzata, ... isolata: noi andiamo ad essa. Invece le arti extra-elleniche sono confuse con noi: esse vivono ».

Per l'arte francese l'A. intende lo stile romanico (di una nazionalità francese ben discutibile: pare provenza dalla Siria, e si sia sviluppato nei paesi che con la Siria ebbero più rapporti, e prima l'Italia) e quello gotico, col quale addirittura egli si esalta.

L'arte italiana pare non presenti per M. Migot il minimo interesse.

Appogiatures résolues et non résolues è uno scritto di pura estetica musicale, di cui bisogna considerare il titolo in senso traslato. Vi si studiano lo svolgimento e le tendenze della musica francese degli ultimi decenni, in maniera interessante, ma assai meno acuta e viva di quanto abbia fatto l'A. nei Saggi d'estetica. Non stupisce, infatti, che l'applicazione e lo sviluppo di principi già studiati e stabiliti offrano meno interesse dell'indagine intorno ai principi stessi, tanto più che l'A. si mostra più personale nell'intuizione estetica filosofica che non in quella propriamente musicale; per quanto la conoscenza dei suoi principi possa facilitare il giudizio sulle arte composizioni.

Dal lato tecnico, per esempio, a noi pare che M. Migot si creda più spregiudicato di quanto sia in realtà. Intorno alla tonalità egli dice cose giuste, ma anche cose incomplete e sorpassate, come quelle sulla polifonalità, che noi stimiamo fatto ben più naturale ed ovvio di quant'egli pensi.

E sulla forma, è un pezzo che gli uomini di senso « si sono decisi ad ammettere ch'essa non è il fine della musica, ma un mezzo che concorre colle altre risorse della composizione all'espressione della sensibilità ».

PARIBENI (G. C.) — *Muzio Clementi nella vita e nell'arte*. (Il Primato Editoriale, Milano).

L'Italia ha una singolare supremazia: conta il maggior numero di Maestri gloriosi ed ha per essi la maggior trascuranza. Qual'è il grande musicista italiano di cui gli studiosi nostri si sieno occupati a fondo, illustrandone la vita, l'arte, nei rapporti coi predecessori, contemporanei e successori, seguendone la derivazione e lo sviluppo ideologico, stilistico e tecnico? Forse Palestrina, o Monteverdi, o Corelli, o gli Scarlatti, o Rossini, o Verdi? Eppure, che nomi! che glorie!

G. C. Paribeni è uno in cui il peso di tale strana negligenza collettiva si è fatto azione, ed ha prodotto la bella monografia che siamo considerando. La mancanza di opere consimili ha certo reso più arduo il suo compito perchè le indagini sono faticose in terreno poco lavorato; e pure nessuno potrà negare il valore di questo studio, fatto con tanta cura e con tanto amore.

Il volume è diviso in due parti: 1° *La Vita*, 2° *Le Opere*, distinguendo *Le Sonate da I Capricci*, da *Le Sonatine*, il *Gradus ad Parnassum*, *Preludi ed Esercizi*. Le opere minori per pianoforte. Le opere sinfoniche. E' annessa un'Appendice, coll'elenco delle opere di Clementi e le loro più antiche edizioni, ed una lista di Fonti e Bibliografia. Come ognuno vede: un lavoro organico.

Tutto il libro è animato da sincera ammirazione per Maestro, sicchè l'autore si manifesta in quello « stato di grazia » senza di che simili monografie sono gravi fatiche bibliotecarie invece che opere d'esaltazione. Da un punto di vista più generale ed alto il Paribeni è schiettamente italiano in così suo giudizio ed in ogni sua veduta. Fin troppo, qualche volta? Può darsi; ma benedire le anime vive e fiere; di quelle morte o dor-

menti e schiave ve ne furono, e purtroppo ve ne sono ancor troppe tra noi. Anche questo è uno « caso di grazia », cioè una forza.

Ed è sotto questa luce che Muzio Clementi viene palésato nello svolgimento della sua personalità e della sua attività artistica, di tradizione molto più schiettamente nazionale di quanto si sia detto e ripetuto finora dai pochi che hanno studiato più o meno sul serio il Maestro, e furono quasi tutti stranieri.

Non crediamo che proprio la parte secondaria fatta all'opera clementina nel secolo XIX sia tutta effetto d'invidia e d'astio nazionali. I giudizi collettivi della storia hanno radici profonde e spesso abbracciate a sentimenti fondamentali. Per esempio, se le Sinfonie di Clementi sono scomparse così presto, possibile che sia proprio solo perché l'autore, in seguito ai duri giudizi di Mozart, ne ha distrutto gli originali? Se davvero quelle Sinfonie fossero state apprezzate, magari discusse come opere di grande valore, amate ed eseguite spesso, oggi, appena un secolo dopo, non sarebbe tanto difficile scoprirne almeno qualche saggio. Alcuno non furono forse stampate? Lo dice bene anche l'autore. E come si spiegherebbe il passaggio dall'interesse all'oblio? Forse che non si continuano ad ammirare e ad eseguire ovunque persino opere escluse dalla critica dotta e proprio musiche di italiani?

Ed appunto l'opera del Clementi sinfonista è il lato insufficientemente sviluppato nel lavoro del Paribeni, ma non per diletto, giacché egli stesso dice: « Le condizioni rese sommamente difficili per le ricerche storiche, negli anni di guerra, durante i quali, come riposo a ben altri obblighi che quelli dello studio, fu scritto questo libro, mi hanno costretto a relegare per ultimo il pochissimo che posso dire delle composizioni sinfoniche di Muzio Clementi ».

E noi ci uniamo al Paribeni nel voto ch'egli, tornata la pace e l'agevolezza per gli studi, possa al più presto trattare ampiamente anche questo lato così importante. La monografia ne riuscirà allora anche più completa, mentre è fin d'ora uno dei più nocivi contributi all'attività dell'odierna musicologia italiana.

GIULIO BAS.

TRIBEL (A.) — *Prose musicali*. (U. C. Trami, Trieste).

Ottima idea ha avuto il solerte editore musicale del triestino « Il Piccolo della sera » di raccogliere gli articoli da lui pubblicati in quel giornale dal 1911 al 1913. N'è risultato un bel volume che si legge con piacere, giacché nessuno dei numerosi articoli contenuti ha perduto né d'interesse né d'attualità. È diviso in quattro parti: *I centenni*; *Fra i moderni*; *Verdiana*; *Varie*. In quest'ultima, però, figurano anche articoli di più recente elaborazione.

MONTI (A.) — *Giuseppe Siboni* tenore e musicista forlivese. (Stabli. Tipografico romagnolo, Forlì).

Commossa e interessante commemorazione (fatta alla Società corale Vincenzo Bellini di Forlì, il 2 luglio u. s.) del Siboni, nato a Forlì nel 1780 e morto a Copenhagen nel 1838. Dopo aver cantato nei principali teatri d'Europa con grande successo, venne chiamato dal Re di Danimarca quale cantante di Corte e direttore della Scuola di canto del teatro Reale.

GIULIO BAS

MILANO - Via G. Modena, 1 - MILANO

CORSI DI COMPOSIZIONE MODERNA
E NELLA TONALITÀ ANTICA
ANCHE PER CORRISPONDENZA

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

DUPONT (G.) — *Deux Airs de Ballet*. — *Feuillets d'Album pour Piano*. (E. Gallet, Parigi).

Musica facile e gradevole senza originalità, buona per modesti dilettanti.

FRUGATTA (G.) — *La Vigoureuse*. Etude de Concert pour Piano. (A. & G. Carisch & C., Milano).

DUREL (J.) — *Chauve-Souris*. Etude de Concert pour Piano. (M. Senart & Cie, Parigi).

Due pezzi pianistici, di gusto abbastanza diverso: il primo tutto quinte eccedenti, disposte in otave ed in contrasti armonici, il secondo semplice ed ovvio, con certi svolazzi che spiegano il titolo: il *pipistrello*. Quanto a difficoltà e ad effetto, lo studio del Frugatta è più arduo e brusco dell'altro, abbastanza ricco di sfumature.

REBIKOFF (W.) — *Le dernier rendez-vous*. Morceau pour Piano. (Augener Ltd., Londra).

Facile, appassionato, è un pezzo che fa pensare alle *Romanze senza parole* di Mendelssohn, ma con un po' più di tono moderno.

IRELAND (J.) — *Soliloquy*. — *On a Birthday Morning*, for Pianoforte. (Augener Ltd., Londra).

Due pezzi, il primo di carattere intimo e pensoso, facile da eseguire; il secondo (certo una cosa d'occasione: « Per una mattina di natalizio ») gaio e festoso, di media difficoltà. Tutti due recano l'impronta maschile ed una dolcezza un po' greve, che è propria dell'autore.

DAVICO (V.) — *Impressioni Liriche*. (Ph'lipi, Montecarlo).

L'A. così caratteristicamente felice nelle impressioni fuggevoli e delicate, qui presenta cinque canti che sono impressioni anch'essi, ma di colore vivo e con elementi spesso marcati e contrastanti. L'armonia stilistica del complesso è per necessità di natura più inquieta, ma anche più varia; e l'A. si mostra efficace anche nei momenti violenti oltre che nelle situazioni dolci e contemplative. L'esecuzione va fondata più sull'intelligente ed efficace declamazione modulata del testo che sul canto vero e proprio della melodia.

SETACCIOLI (G.) — *Cinque canti giapponesi*. (A. & G. Carisch & C., Milano).

Testi molto fini e musicali cantati con intonazione del contenuto poetico, senza difficoltà d'esecuzione. Il primo di questi canti è certo il migliore per delicatezza e per unità. Negli altri si notano due elementi un po' tra loro estranei: una certa ricerca armonica per l'accompagnamento, ed una lirica melodica non del tutto personale, che si fa sentire specie proprio nei momenti decisivi.

RIHOUE (Y.) — *La Laitière et le Pot au Lait* pour Piano et Orchestre. Réduction pour deux Pianos. (M. Senart, Parigi).

Una composizione descrittiva dove la semplice e gustosa storia della lattaiola viene illustrata nei suoi particolari con una musica ingenua e raffinata ad un tempo. Il tono complessivo è naturalmente rustico ed un tantino burlesco, e permette alla giovane autrice di dare saggio delle sue buone facoltà musicali d'inventiva e di tecnica.

Ad maiora?

GIULIO BAS.

CORELLI (A.) — *Il Concerto Grosso* e VIII *Concerto Grosso*, dall'Op. VI, con le arcate, i segni vari di esecuzione ed il basso continuo elaborato per Pianoforte (nel II), e per Organo (nell'VIII), da Alceo Toni. (Partitura e parti staccate). (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pensiero musicale*, Bologna, N. 7-8-1922.

Un tal genere di pubblicazioni non sarà mai abbastanza lodato ed incoraggiato. Se noi poi pensiamo, che una maggior conoscenza e diffusione di queste musiche potranno col tempo portare una vera rivoluzione nella storia della musica sinfonica europea, noi dovremo perciò, nella nostra qualità e dignità di italiani, sentirci il sacrosanto dovere di agevolare e favorire con tutte le nostre forze e con tutti i nostri mezzi una tale maggior conoscenza e diffusione delle musiche suddette: testimoni indiscutibili del primato artistico musicale italiano, assoluto sopra tutte le altre nazioni.

A dispetto di tutte le storie della musica, la sinfonia strumentale a più tempi nasce in Italia per opera del padre Ludovico Grossi da Vladana; il quale verso la fine della seconda metà del 1500 componeva Saitte sinfoniche in due tempi, con ritornelli (origine del ritornello) e con coda conclusiva: vedere le sue *Dicette Sinfonie* a 8 parti con basso d'organo (Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna). Le 8 parti sono divise in due gruppi strumentali — derivazione diretta del doppio coro della polifonia vocale, allora in fiore — legati dall'organo. (Lo sto precisamente lavorando ad una traduzione in partitura equivalente moderna delle prime sei delle suddette dicette sinfonie).

Da un tale tipo primitivo di Saitte sinfonica al *Concerto grosso* di Arcangelo Corelli la distanza non è grande e la derivazione è diretta.

Il *Concerto grosso*, invece di presentare due gruppi strumentali collettivi in contrasto fra di loro e legati dall'organo, ci presenta un primo gruppo di strumenti ad arco solisti (un violino primo, un violino secondo ed un violoncello) in contrasto con un secondo gruppo d'istrumenti ad arco collettivi (violini primi, secondi, viole, violoncelli e contrabassi), il tutto legato dall'organo o dal clavicembalo: i quali due strumenti polifonici hanno la funzione dell'accentuazione coloristica e del ripieno sonoro, che più tardi saranno affidati agli istrumenti a fiato di legno e di oboe. Quindi, noi ci troviamo già di fronte ad un organismo orchestrale molto complesso e virtualmente completo.

La forma musicale del *Concerto grosso* si dimostra come un ampliamento molto più evoluto della forma arcaica a due tempi delle Sinfonie del Vladana e, cioè come una successione alternata e variatissima di tempi allegri e di tempi adagi, sviluppati politonicamente per mezzo di svolgimenti ritmici e melodici, e chiusa sempre da un tempo vivace di carattere brillante. Se questa forma si accosta al genere Saitte, tuttavia da un tal genere si emancipa nel suo valore ideale ed evolutivo, non conservando più i caratteri e le proporzioni delle danze succedentesi nella Saitte ed essendo tutti i diversi tempi del concerto grosso legati fra di loro da un senso di unità espressiva predominante: unità stilistica, sinfonia vera e propria.

Faccio notare che il Corelli (1683-1713) compose nella seconda metà del 1600, a quasi mezzo secolo di distanza da Gian Sebastiano Bach (1685-1750), e a più di un secolo di distanza da Beethoven (1770-1827).

Il nostro lettore, in possesso delle suddette informazioni, potrà ora affrontare la lettura e l'audizione del due *Concerti grossi* di Arcangelo Corelli, che il M. Alceo Toni ci presenta ora nella bella e nitida edizione del Ricordi.

Il *II. Concerto Grosso*, dato il suo carattere stilistico

ed espressivo, reca il basso continuo elaborato per pianoforte; l'VIII, per essere di carattere religioso, lo reca elaborato per organo: questo *Concerto Grosso* è composto per *La notte di Natale*. Tali distinzioni stilistiche ed estetiche sono molto bene spiegate dal Toni nella breve prefazione trilingue (italiano, francese ed inglese) preposta saggiamente alla musica. Il Toni è uno specialista del genere e, data la indiscutibile e tante volte provata competenza in materia, si merita tutta la nostra fiducia e considerazione riconoscente. L'esecuzione di tali musiche — spesso da lui stesso egregiamente dirette — ne sono e ne saranno sempre e meglio la dimostrazione più esauriente e più diretta. E noi ci auguriamo sinceramente ed auguriamo per il bene e per la giustizia della nostra causa artistica che Alceo Toni continui a pubblicare opere musicali di un tal genere, da lui curate e rese possibili per una seria e nobile esecuzione interpretativa moderna.

MULE (G.) — *Cori e Danze per le Baccanti di Euripide* nella traduzione di Ettore Romagnoli. Riduzione per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pensiero musicale*, Bologna n. 9, 1922.

L'eco del magnifico successo conseguito or sono pochi mesi al teatro greco di Siracusa delle ricomposizioni di antiche tragedie per opera di Ettore Romagnoli è ancor vivo; successo pur di recente riconfermato dalle esecuzioni più modeste di Rimini. Le musiche che ho sott'occhio sono state composte espressamente per le suddette esecuzioni di antiche tragedie greche, applauditissime a Siracusa come a Rimini.

Queste musiche per *Le Baccanti*, tragedia di Euripide, sono scomparse in quattro parti: I. *Entrata delle Baccanti* (Danza e Coro); II. *Coro e Danza di evocazione*; III. *Coro e Danza di esultanza*; IV. *Danza Dionisiaca*.

Se nella espressione non dimostrano quella profondità di senso religioso e panico, che i cori tragici di Euripide congegnano nella loro parte poetica e che richiedono dalla musica come completamento ed esaltazione, tuttavia, per facilità di melodia, per scorrevolezza di andamento e per varietà e vivacità ritmica esse producono un effetto piacevole e col loro senso di leggerezza concorrono a dar scioltezza all'insieme svolgimento della trama. Il così detto carattere greco di tali musiche è esteriormente simulato con alterazioni tonali e con modalità sotto qualche aspetto affini a quelle greche antiche, con l'uso di tempi in 4/5 propri delle antiche musiche greche e con l'uso di accordi di ottava e quinta ed al massimo con terze maggiori e minori, licenza anacronistica più che giustificata dalle esigenze della sensibilità moderna.

F. BALILLA PRATELLA.

ZANON (M.) — *Canzoniere veneziano settecentesco*. 50 Canzoni da Battello. Scelta, revisione e armonizzazione di (G. Ricordi & C., Milano).

Dall'«Arte Pianistica», Napoli, N. 3, 1922.

Distribuite in cinque fascicoli, le cinquanta Canzoni veneziane rappresentano un vero tesoro per i musicisti e per i cantanti. Non si tratta di melodie popolari improntate a un tipo unico e in cui la musicalità non appare se non nei suoi germi: si tratta invece di composizioni di vario atteggiamento melodico e ritmico ed ispirate a posse dialettali ora patetiche, ora scherzose, e sempre soffici di quella grata che è una caratteristica del paese della laguna.

Nessuna delle cinquanta canzoni reca il nome dell'autore, ed è un vero peccato il non poter rendere un tardivo omaggio a compositori mai volgarizzati e spesso geniali.

In una chiara e lucida prefazione il maestro Zanon ci informa che nel settecento in Venezia la musica era in pieno fervore, così nelle classi come nel popolo. Egli, a testimonianza, riporta quanto scrisse Carlo Goldoni nelle sue *Memorie*: «A Venezia tutti cantano, in piazza, nelle strade, sul canale. Canta il mercante mentre amende ai suoi affari, canta l'operaio che va al lavoro, canta il gondoliere che aspetta il padrone». La produzione canzonieristica di quel tempo, a Venezia, era enorme: qualche cosa come quella che allietta oggi il popolo napoletano....

Naturalmente, gran parte di quella ricchezza è andata perduta. Soltanto una raccolta di duecento canzoni può giungere fino a noi perchè custodita nel Civico Museo Correr di Venezia; e precisamente da questa preziosa raccolta lo Zanon ha potuto fare la scelta delle cinquanta canzoni. Come usava in quel tempo, nel testo non vi è che la melodia e il basso cifrato.

L'accompagnamento nella presente edizione è stato realizzato dal maestro Zanon: e con tanta purezza armonica, con così efficace sobrietà, e con tanto stile, che per se stesso rappresenta un salutare ammonimento nel brutto... quarto d'ora che attraversiamo. Del che il maestro Zanon merita tutti gli elogi e tutta la riconoscenza dei musicisti.

A. L.

CLEMENTI (F.) — *Io la vita darei*. — *Nirvana*. — *Vano sogno*. — *Scirocco*. — *Sogno*. Liriche vocali. (F. Bongiovanni, Bologna).

Poeta e musicista ad un tempo, Filippo Clementi si presenta al pubblico con una notevole serie di romanze per canto e pianoforte, pubblicate dall'editore Bongiovanni di Bologna. Chiaro nell'ideazione, l'A. si compiace di movimenti pianistici ben definiti, anzi a caratterizzare quanto egli desidera descrivere o sottolineare; per quanto riguarda la voce, il maestro Clementi può essere annoverato fra i benemeriti, che all'istrumento umano sanno dedicare cure e riguardi speciali, ricordando che anche Riccardo Wagner, quando desiderava di cantare, ricorreva alla magia dei gradi congiunti.

SORO (E.) — *Ave Maria*. Sacred Song. (Schirmer, New York).

Il maestro Soro, direttore del Conservatorio di Musica di Santiago nel Chile, ha studiato al Conservatorio di Milano col prof. Gaetano Coronaro, del quale seppe assimilare il buon gusto e l'eleganza armonica e stilistica. Dotato di una facilità e di una freschezza ideologica veramente eccezionali, il compositore cileno si fece subito notare e ben volere anche dal pubblico ristretto dei saggi annuali dell'Istituto Musicale che lo ospitava, e appena licenziato, si avviò per una strada spaziosa, illuminata dalle più lusinghiere promesse di successo.

Nelle due Americhe, ormai, egli è diventato una notabilità, come compositore, pianista e direttore d'orchestra; e l'editore Schirmer di New York è ben lieto di pubblicare la maggior parte delle sue composizioni, non escluse le Sonate per pianoforte, per violino e pianoforte e le partiture d'orchestra.

L'*Ave Maria* recentemente pubblicata, presenta il maestro assai simpaticamente, perchè di lui mette in evidenza l'ampiezza melodica, l'efficacia espressiva e la aristocrazia armonica. Dato il testo latino, è da augurarsi ch'essa venga diffusa anche fra noi.

RAMEAU (J. P.) - BOGHEN (F.) — *Célèbre Tambourin*. (Rossignol, Parigi).

La nuova pubblicazione, sapientemente curata dal M. Boghen, riporta alla luce un gioiello vocale del vasto repertorio francese. Fresco, graziosissimo, supremamente elegante, l'antico Tambourin rimette in uso trilli

e mordenti, con un garbo che, veramente innamorati quelli che nel canto non ricercano effetti immediati di potenza stupefacente, ma dolcissime carezze e grazie seducenti.

POLDINI (E.) — *Divertissements*. Barcarolle pour Piano. — *Temps pluvieux*. (Augener Ltd., Londra).

La *Barcarolle*, facile, piana, melodica, sarà molto gradita dai pianisti di modestissima abilità mentre il *Temps pluvieux*, agile e brillante, formerà la delizia delle manine svelte e sicure, impazienti di volare sulla tastiera.

BURROWS (B.) — *Country Idyls*. (Augener Ltd., Londra).

L'autore svolge i quattro piccoli pezzi a programma con felice innanzi descrittivo, modernità armonica, chiarezza di concetti e notevole perizia degli effetti pianistici. Fra i quattro, il terzo presenta spiccata poesia e notevole delicatezza di contorni. L'autore vuol ritrarre i ruscelli mormoranti, le dolci ombre e la soavità dei primi fiori della primavera... e la pittura sonora lo seconda con docilità.

ELISABETTA CODONE.

INDIRIZZI UTILI

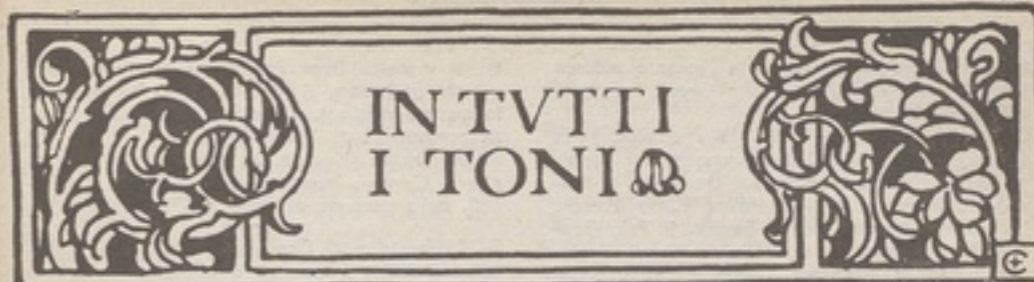
Segnaliamo questa rubrica, per la sua importanza, agli Editori, Negozianti di musica, Maestri, Scuole musicali, Collegi, ecc.:

Negozianti di Musica.

- BOLOGNA.
Pizzi & C. - Via Zamboni, 1.
GALTANISSETTA.
Ditta Nicotri Mario. - Corso Umberto I, 81.
FIRENZE.
Brizzi & Nicolai. - Via Cerretani, 12.
GENOVA.
Ditta De Bernardi Giuseppe succ. De Bernardi Enrico. - Via S. Luca, 52-54.
— Fratelli Serra. - Via Luccoli, 56 (rosso).
MILANO.
G. Ricordi & C. - Via Berchet, 2.
NAPOLI.
G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.
PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo Pal. Francavilla.
PARMA.
P. Bassetti & C. - Via A. Mazza, 13.
REGGIO EMILIA.
Ditta Enrico Spallanzani. - Via E. De Amicis.
ROMA.
G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.
TRIESTE.
Casa musicale Ditta Fabbri & C. - Via Carducci.
— Tedeschi & Oberst. - Corso Vitt. Eman., 26.
— Tribel Ario succ. a C. Schmidt & C.
VARESE.
Ditta Giuseppe Riccardi. - Corso Roma, 21.

Scuole di Musica.

- NAPOLI.
Liceo musicale (anno XXIV): diretto dai Maestri E. Marcano, S. Cesl. - Gall. Umb. I, 50.
TRIESTE.
Conservatorio di musica G. Tartini. Dirett. Maestro Cav. Filippo Manara. - Via Carducci, 24.



CONCORSI

È aperto il Concorso a tutto il 30 p. v. novembre per un posto di maestro della Banda Sociale della Città di Rovereto (Venezia Tridentina). Stipendio 4500 annue, più 100% caro viveri netto da trattenute. Sei mesi prova. Maggiori schiarimenti da aversi presso la Direzione della Musica Cittadina di Rovereto.

Il nono Concorso, bandito in Parma dalla Istituzione Mac Cornick (per un melodramma di giovine autore italiano, con premio di lire 25 mila) si è chiuso il 15 ottobre u. s. Vi parteciparono sei opere portanti i titoli seguenti: *Con la religione dell'arte nel tempio che mi sono scelto*. - *Tristis anima mea sed plena modulatione*. - *Et radice et vertice*. - *In vitae tenebris mors lucem adfert*. - *Eucalyptus*. - *Tentar non nuoce*.

La Commissione giudicatrice sarà riunita, quanto prima, presso il R. Conservatorio di Musica in Parma; e il suo verdetto sarà reso noto a mezzo della pubblica stampa.

Al recente Convegno bandistico di Roma furono assegnati:

1° premio, Gran Concerto di Chieti (maestro Baffigo); 2° premio, Banda Abruzzo di Lanciano (maestro Di Mizio) e Concerto cittadino di Reggio Calabria (maestro Musolo); 3° premio, Concerto Comunale di Carrara (maestro Campanini) e Banda cittadina di Livorno (maestro Marini); 4° premio, Concerto di Introdacqua (maestro Favilla); 5° premio, Banda Cittadina di Piombino (maestro Galantara). Seguono poi le Bande di Mantova, di Bagnara Calabra, la Pacini di Viareggio, la Filarmonica di Peccolli e quelle di Castagneto Carducci, Castel del Piano, Ronciglione, S. Giovanni Valdarno.

Il Concorso bandito dal maestro Zanella, per una composizione pianistica, da eseguirsi in una sua prossima tournée, è stato vinto ex equo dai maestri De Angel-Valentini e Pietro Montani.

NOTIZIE

Il S. S. di Stato per le Belle Arti ha chiamato, a far parte della Commissione giudicatrice del concorso fra le imprese dei teatri lirici, i maestri Alfano, Cilea, Franchetti, Gasco, Molinari, Pedrollo e Puccini. Il S. S., nella scelta

della Giuria, ha ritenuto equo che in essa fossero rappresentate anche le tendenze di giovani musicisti vittoriosamente affermatasi, non solo perchè il concorso viene bandito sopra tutto a beneficio dei giovani, ma anche perchè proprio nel continuo mutare delle forme, l'arte trova la ragione precipua della sua attuale esistenza.

La Commissione giudicatrice per la nomina del nuovo direttore del Conservatorio di Palermo, composta dai maestri Gallignani, Molinari, Pizzetti, Tebaldini, Zanella ha ultimato i suoi lavori, scegliendo per l'alto posto fra cinque concorrenti (gli altri erano i maestri Donaudy, Morasca, Napolitano, Savasta) il maestro Giuseppe Mulé, il valente e colto musicista palermitano noto per varie opere teatrali e da concerto, per le musiche destinate agli spettacoli classici greci di Siracusa, e inoltre quale uno dei vincitori del recente concorso lirico governativo, con la sua opera *La Monacella della fontana*, che sarà rappresentata prossimamente a Trieste.

La milanese F. A. M. I., sorta collo scopo di avviare i fanciulli all'amore per la musica, annuncia per l'imminente stagione sei audizioni. Il pianista Carlo Lonati eseguirà *La Boite à joujoux* di Debussy; Maria Rita Brondi rivelerà ai bambini strumenti e musiche del Medio Evo; Elisabetta Oddone svolgerà il tema *Nonina racconta le storielle in musica*, cantando ella stessa svariate liriche infantili. I piccoli cantori, diretti dal maestro Perlasca inneggeranno alla Natività con un poemetto di Burgmeier, *Natale*, con una nuovissima composizione di Guido Alberto Fano e con un monologo: *L'angelo*, di Arturo Rossato; evocheranno la Spagna con canzoni e danze di quella terra; e in primavera rappresenteranno la nuovissima fiaba del maestro Pratella *La ninna nanna della bambola*, della quale diciamo altrove.

La Società del Quartetto di Napoli ha preparato un ottimo programma per la imminente stagione. Alessandro Longo, Vincenzo Cantani, Sergio Viterbini daranno tre concerti di musica da camera; Tina Filippini, due di pianoforte. E poi: Rosenthal, Consolo e Serato, Onorina Semino, Tina De Maria, Paul Loyonnet, Giuseppe Fabbri, giovane pianista napoletano reduce dall'America, e Adriano Ariani. Con i solisti si alterneranno artisti in collaborazione: Renzo Bossi, Remy Principe, N'na Borelli, Giuseppina De Rogatis, Mario Vitali, Gilberto

Crepax. Ricordiamo ancora la cantante tedesca Dora Drettelbach, il Quartetto Capet, i Cantori di Moravia.

⊗ Anche la Società Amici della musica, della stessa città, promette ben 22 concerti che avranno inizio il 28 novembre col Quartetto di Budapest. Seguiranno il violinista Carlo Flesch, i Quartetti Busch, Rosé e Sevcik, il Trio Consolo-Serato-Mainardi, il violinista Curci, i pianisti Lifschitz, Kreutzer, Lambrino, Alfredo Casella, desideratissimo, N'no Rossi, Nina Borrelli, Palermo, Virginia Daldone, Lyda Capucci. Nel campo degli strumenti ad arco, oltre Carl Flesch e Alberto Curci, vi saranno Remy Principe, Enrico Mainardi e André Hecking. Si darà anche un grande concerto vocale con intervento dei principali artisti della stagione sarnarlana.

⊗ L'Associazione «Amici della musica» di Bari si propone di dare, nel prossimo inverno, quattro concerti sinfonici a piena orchestra, due corali con settanta esecutori, quattro di musica da camera, vocale e strumentale, e due di solisti di buona fama.

⊗ Opere nuove in vista: *Un tramonto, La morte di Frine, La corona del re Saulo*, parole di C. Meano, musica di Ludovico Rocca; *Rhodope*, tre atti di Eleuterio Lovreglio, libretto di Lons e Durey; *La rape*, un atto, parole e musica di Lyd'a Somigli-Sessa.

⊗ Operette in preparazione: *Pompe, fore dell'Harem*, libretto e musica di Rosario Lazzaro; *Riso, belletto e... poi*, libretto di Santoro, musica di Franchi.

⊗ Il cartellone del Regio di Parma, per la stagione di Carnevale, promette: *Ugonotti, Trovatore, Romeo e Giulietta (Zandonai), Falstaff, Manon* (Puccini). Dirigerà il maestro Bavagnoli che disporrà di un complesso artistico assai notevole.

⊗ In Carnevale-Quaresima, al Verdi di Trieste, al posto del maestro Guarnieri, dirigeranno Sergio Falloni, Arturo Vigna e, per le sue *Giulietta e Romeo e Via della finestra*, Riccardo Zandonai. Anche il programma è stato modificato. Invece di *Bohème* e di *Salomé*, si daranno: *Le Willli, Nabucco, Fra Diavolo*, oltre le suindicate *Giulietta e Romeo e Via della finestra*.

⊗ F. Balilla Pratella ha ultimato la sua nuova opera (parole e musica) per fanciulli, in due quadri: *La Ninna-nanna della bambola*; opera per fanciulli, come mezzo, ma per tutti come fine. In essa è l'amore che redime, ma un amore materno, forza, quindi, tutta pura e istintiva. Riguardo alla parte musicale può dirsi che l'A. ha cominciato a mettere in pratica alcuni principi, replicatamente espressi; declamato tonale, coro interno, musica come espressione dello stato d'animo dello spettatore, massimo risalto al contrasto dei valori drammatici succedentisi, a vicenda, nei vari mezzi d'espressione.

⊗ Il maestro Licio Refice ha terminato un nuovo lavoro musicale, il cui libretto, opera del giovane avvocato Emidio Mucci di Roma, è ispirato alla vita ed alla morte di Santa Cecilia.

⊗ Il maestro Enea Pollini ha terminato, per grande orchestra, il *Poema Sinfonico Salomè*, in quattro parti: 1. Volontà; 2. Amore; 3. Danza profumata; 4. Notte Orientale.

⊗ A Londra si crede che stia per rivelarsi un nuovo Caruso, scoperto dalla signora Tetraxini, nella persona di certo Attilio Baggiani.

⊗ L'Excelsior di Domingo pubblica una diffusa intervista col maestro Bavagnoli — che tuttora dirige una importante stagione lirica al Messico — propugnante uno scambio artistico, specialmente musicale, tra le due nazioni quale ottimo mezzo per intensificare le relazioni.

⊗ A Oberammengau, le recenti rappresentazioni della *Passione* hanno avuto ben 317 mila spettatori, con un incasso lordo di 21 milioni di marchi.

⊗ Delle cinque annate di cantate da chiesa (quasi 300 cantate) che Giovanni Sebastiano Bach ha scritto, ne esistono tuttora circa 200. Il loro numero aumenta in seguito a felici indagini fatte da musicologi, o per effetti di casuali scoperte. Ora viene comunicato che un musicologo germanico ha trovate le parti di una cantata per nozze di Bach, di cui già si conosceva il titolo *Lieta città sulla Pleisse* (Vergnügte Pleissestadt) (la Pleisse è il fiume che passa attraverso Lipsia). La cantata sarà eseguita nei concerti che la nuova società di Bach eseguirà in questa stagione a Breslavia.

NECROLOGIO

⊗ Improvvisamente, a Milano, settantenne, *Pietro Cesari*, già rinomato basso comico ed attualmente impresario teatrale.

⊗ Condolganze vivissime al Grand. Uff. Giulio Gatti Casazza per la morte dell'amatissima madre, Donna *Ernesta*, avvenuta a Ferrara, lo scorso mese.

⊗ A Roma, il 14 corrente, dopo lunga malattia ha cessato di vivere il maestro Stanislao Falchi, già direttore dell'Accademia musicale di S. Cecilia. Dalla sua scuola uscirono maestri egregi, quali B. Molinari, A. Bustini, V. Gul, F. Santoliquido, L. Refice ed altri. Successe, nella direzione dell'Accademia, a Filippo Marchetti, nel 1902, e vi rimase fino al 1915.

Fu compositore valoroso. Tra le sue opere ebbe miglior fortuna *Tartini o Il Trillo del diavolo*, su libretto di Ugo Fleres, che venne rappresentata per la prima volta all'Argentino di Roma, il 29 gennaio 1899.

⊗ A Milano il 22 ottobre il baritone *Michele Wigley* che fu ammirato in diverse stagioni alla Scala.

⊗ E' morto a Vienna ottantenne e ridotto, a causa della situazione attuale, nella miseria, *Carlo Michele Ziehrle* che fu emulo di Strauss ed autore di numerosi valzer e marce viennesi caratteristiche. Aveva avuto larga celebrità e vita fortunatissima; era stato l'ultimo direttore di musica alla Corte imperiale.

VARIETÀ

Schumann e Liszt rivoluzionari

In una vendita pubblica di autografi sono state rinvenute alcune composizioni di Schumann di spiccato carattere rivoluzionario. Si tratta di Cori intitolati «Allarmi!» ed anche «Morte ai tiranni!» ed anche «Viva la libertà!» ed altri, tutti scritti nel 1848, e che l'autore aveva tenuti segreti. Attualmente i manoscritti si trovano depositati alla Biblioteca dell'Opéra di Parigi. Il bibliotecario ha rifiutato di farli eseguire ritenendo egli di dover rispettare la volontà dell'autore che non aveva voluto renderli pubblici; egli permetterà solamente di esaminarli a musicisti ed a biografi che... vogliano fare un viaggio fino a Parigi.

Anche il Liszt compose, nello stesso anno 1848, un canto socialista. E' una composizione per basso solo e coro d'uomini, di cui il Museo Liszt di Dresda possiede l'autografo. Ma questo canto socialista non resterà inedito, come gli inni rivoluzionari di Schumann. La Casa editrice Breitkopf e Härtel ha promesso di pubblicarlo.

Una cantata di Bach

Nella Biblioteca di Copenaghen venne scoperto da un musicista tedesco, Martensen, un manoscritto di J. S. Bach sinora rimasto inedito. In esso è contenuto un Canto per soprano solo con accompagnamento di quartetto con oboe. Bisognerebbe veder bene l'autografo, però, perchè si può dir da centinaia d'anni si crede tutta scovata, tutta ben nota la musica di Bach... Già comincia ad essere contestato il vero nome di chi scoprì, al caso, il prezioso autografo. Chi scrive «Martensen» e chi invece «Marklensen».

Liszt - Thalberg

Liszt ne fu atrocemente geloso: qualificò i pezzi di Thalberg «non composizioni, ma decomposizioni, manchevoli, viziose, pretenziosamente vuote, mediocritissime, nulle...» ma più tardi egli stesso dovette piegarsi davanti a lui ed accettarne i canoni, specialmente quello che afferma profondamente: «il sentimento ci rende ingegnosi ed il bisogno di esprimere tutto quello che proviamo ci fa creare dei mezzi che sfuggono al meccanico». Egli infatti suonava per soddisfare il bisogno di esprimere tutto quello che sentiva, creava mezzi nuovi, prolungamenti di note, e giungeva perfino a rinforzarle, a portarle proprio come farebbe la voce umana. E così non sembrava ch'egli suonasse il pianoforte o lo facesse cantare: si sarebbe detto piuttosto ch'egli lo cantasse!

L'ispirazione musicale e l'oppio

Jean Laporte ha pubblicato un pregevole articolo nel quale prende a considerare gli effetti che l'oppio produce sull'ispirazione musicale, effetti fisiologicamente non così dannosi come si crede, ed intellettualmente «altissimi».

Scriva il Laporte: «Quante volte ho sentito le musiche dell'oppio! Quante volte ho seguito le veementi sinfonie, che si producevano nella mia immaginazione, lontane e voluttuose! E quante volte ho sentito le improvvisazioni dell'oppio allorché uno di noi (io stesso forse) si alzava repentinamente ed eseguiva sul pianoforte o sul violino gli accordi più strani e più intensamente armoniosi!»

Le Santippe di Liszt

Pochi uomini davvero, furono più amati dell'abate Franz Liszt. Due donne si accanivano l'una contro l'altra per contendersi un bicchiere in cui aveva bevuto Liszt, in casa Pinelli. Una zietta portò per tutta la vita sotto la camicia, sul cuore, un mozzicone di sigaro fumato e gettato via da Liszt fin dall'anno 1843. Una ungherese lo segue per il mondo, una cossacca (la famosa contessa Janina) copia continuamente lavori di Liszt. Già Balzac con la sua *Béatrix* ci diede una delle più colorite e delle più fedeli descrizioni della vita galante di Liszt, così Wolzogen, il commentatore di Wagner, così lo Stern. Questo Stern (o, più esattamente, Daniele Stern) non è altro che la famosa contessa d'Agoult, la quale costava a Liszt fino a 300.000 lire all'anno. Questa donna, che un biografo chiama una *disgrazia*, piantò il marito e inseguì Liszt finché lo raggiunse sul lago di Ginevra. E scrisse molti libri, molto noiosi, forse come il suo amore, fra i quali *La storia dei Paesi Bassi, La storia della Rivoluzione di Febbraio*, ecc.

IOSIE MALLIA PULVIRENTI

Impressione Sinfonica

PER ORCHESTRA

Partitura d'Orchestra L. 40.—

Trascrizione dell'A. per Pianoforte 10.—

LIRICHE

SENSAZIONE D'APRILE

Parole di Ugo Ghiron L. 5.—

RITMI DEL CUORE

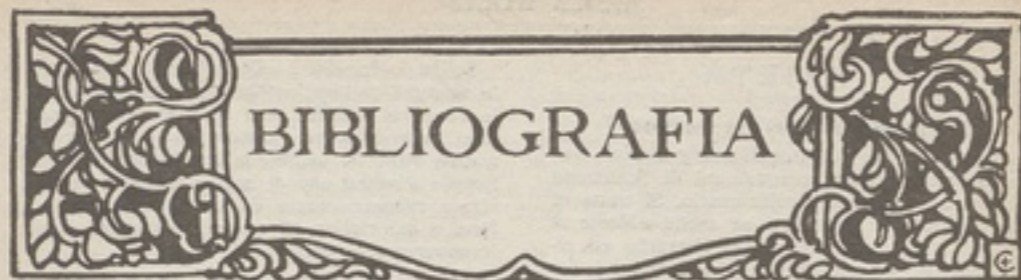
Parole di P. Scoppetta 5.—

VIOLE

Parole di A. S. Novaro 5.—

(Aumento compreso)

A. & G. CARISCH & C. - EDITORI
MILANO (10) - Via Lazzaretto, 3



EDIZIONI RICORDI

Temporaneamente il prezzo di vendita è aumentato del 100 per 100 per tutte le categorie

CANTO

Musica vocale da camera
con accompagnamento di Pianoforte

- ARTHUR (G.) (117339-40-116513). *A Rose, a kiss and you*. Song. Words by H. Robb. N. 1 C. o B. — N. 2 Ms. o Br. — N. 3 S. o T. Cad. Scell. 2/—.
- CHAPMAN (L.) (118878). *Wait till we get our little home together*. Vocal Fox trot. Words by N. Rappel. Ms. o Br. Scell. 2/—.
- EPSTEIN (I.) (118404-118114-15). *The haven of memory*. Song. Words by M. Pedler. N. 1 C. o B. — N. 2 Ms. o Br. — N. 3 S. o T. Cad. Scell. 2/—.
- HARVEY (R. M.) (118411-118442-118412). *Save a little corner in Heaven for me*. Song. Words by E. Wright. N. 1 C. o B. — N. 2 Ms. o Br. — N. 3 S. o T. Cad. Scell. 2/—.
- JAMES (W. G.) (118191-02-03). *The Flutes of Aready*. Song. Words by E. Lockson. N. 1 C. o B. — N. 2 Ms. o Br. — N. 3 S. o T. Cad. Scell. 2/—.
- (118886-118438-118418). *The Sun-God*. Song. Words by A. de Vere. N. 1 C. o B. — N. 2 Ms. o Br. — N. 3 S. o T. Cad. Scell. 2/—.
- (119101 a 119106-118896). *Six Australian Bush-Songs*. Words by R. Baylis. Ms. o Br.: 1. *The land of "Who knows where"*. — 2. *Bush silence*. — 3. *King Billy's Song*. — 4. *Comrades of mine*. — 5. *Bush-night-Song*. — 6. *The Stock-Rider's Song*. Cad. Scell. 2/—, Complete Scell. 4/—.
- LAW (C.) (117345-46). *June, and you*. Valse-Song. Words by P. Edgar. N. 1 Ms. o Br. — N. 2 S. o T. Cad. Scell. 2/—.
- MURRAY (J. A.) (117345-49-50). *There comes a time*. Song. Words by R. A. Hodgson. N. 1 C. o B. — N. 2 Ms. o Br. — N. 3 S. o T. Cad. Scell. 2/—.
- NEEDHAM (A. A.) (118865-66). *To let a little lonely heart*. Song. Words Anonymous. Ms. o Br. — *Ye Bargayne*. Song. Words Anonymous. Ms. o Br. Cad. Scell. 2/—.
- PAVANELLI (L.) (118860). *Follow on*. Vocal Fox trot. Ms. o Br. Scell. 2/—.
- ROSS (G.) (118875-76-77). *The bend of the road*. Song. Words by E. Lockson. N. 1 C. o B. — N. 2 Ms. o Br. — N. 3 S. o T. Cad. Scell. 2/—.
- ROSSE (A.) (117307-116907-117308). *Undaunted*. Song. Words by F. Richardson. N. 1 C. o B. — N. 2 Ms. o Br. — N. 3 S. o T. Cad. Scell. 2/—.

Opere teatrali

- LATTUADA (F.) *LA TEMPESTA*. Opera completa, in-8°. (a) Fr. 20.
- PIANOFORTE**
Composizioni originali e Danze
- ARENSKY (A. S.) (118144). *Intermezzo*. Op. 36. N. 12. Edited by E. Kiver. Scell. 2/—.
- BEETHOVEN (L. van) (118143). *Bagatelle in F flat*. Op. 33. N. 1. Edited by E. Kiver. Scell. 2/—.

- LISZT (F.) (E. R. 186). *Légende de St. François d'Assise. La prédication aux oiseaux*. (G. Tagliapietra). (a) Fr. 2.
- MARTELL (J.) (117338). *In the Sunshine*. Fox trot. — *Intermezzo*, arranged by A. Harris. Scell. 2/—.
- RAFF (J.) (118140). *Abends*. Op. 55. N. 12. Edited by E. Kiver. Scell. 2/—.
- SCHUMANN (R.) (118142). *Noveltte in F*. Op. 21. N. 1. Edited by E. Kiver. Scell. 2/—.
- WINDEATT CORELLI (118108). *When you love you live*. Waltz. Scell. 2/—.

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

- FRUGATTA (G.) (118993). *Melodia*. Fr. 2.
- VERDI (G.) (E. R. 172). *Sinfonia e Preludi d'Opere teatrali*. Riduzione di R. Tenaglia. (a) Fr. 8.

VIOLONCELLO

- SETACCIOLI (G.) (118981). *Cantabile per Violoncelli sul Preludio della 1.^a Sonata per Violoncello di G. S. Bach*, trascritto. (Partitura e Parti staccate). Fr. 3.

ORCHESTRA

con Pianoforte-conduttore

- BILLI (V.) (118963-64-67). *Flor de Habana. Sérénade espagnole*. Op. 366. (a) Fr. 3. — *Pris de soi*. Chanson. Op. 369. (a) Fr. 2,50. — *Serenata napoletana* (Hésitation). Op. 373. (a) Fr. 2,50.
- CHAPMAN (L.) (118879). *Wait till we get our little home together*. Vocal Fox trot. (a) Scell. 2/—.
- PAVANELLI (L.) (118881). *Follow on*. Song-Fox trot. (a) Scell. 2/—.
- WINDEATT CORELLI (118109). *When you love you live*. Waltz. (a) Scell. 1/6.

LIBRETTI D'OPERE TEATRALI

- LA TEMPESTA*. Commedia fantastica di G. Shakespeare nel prologo e nel tre atti di A. Rossato, per la musica di F. Lattuada. Fr. 2.
- LA WALLY (THE VULTURE MADDEN)* di W. De Hillern. Riduzione drammatica in quattro atti di L. Illica. Traduzione inglese di P. Pinkerton, per la musica di A. Catalani. Scell. 1/—.

Abbiamo ancora disponibile qualche annata arretrata di MUSICA D'OGGI che possiamo cedere alle seguenti condizioni:

Anno 1919	L. 5,—
„ 1920	„ 10,—
„ 1921	„ 10,—

(per l'estero prezzo in franchi)

ALTRE EDIZIONI

OPERE D'INTERESSE MUSICALE

- BUSONI (F.). *Gisella Selden-Goth*. (E. P. Tal & C., Leipzig).
- CASIMIRI (R.). *Giovanni Pierluigi da Palestrina*. Nuovi documenti biografici. Fasc. II. (Edizione del « Psalterium », Roma).
- GOLDMARK (C.). *Erinnerungen aus meinen Leben*. Mk. 60. (Rikola verlag, Wien).
- MONTI (A.). *Giuseppe Siboni tenore e musicista forlivese* (Stab. Tipogr. romagnolo, Forlì).
- SCHWARZ (H.). *Ignaz Brüll und sein Freundeskreis*. Mk. 40. (Rikola verlag, Wien).
- SEVRETTE (G.). *Les Vieilles Chansons des pays de France*. (Armand Collin, Paris).
- STEINHAUSEN (Dr. F. A.). *Fisiologia della condotta dell'Arco*, sugli Strumenti a corda. Versione italiana di E. Polo. L. 10. (S.T.E.N., Torino).
- TRIBEL (A.). *Prose musicali*. (C. U. Trani, Trieste).

MUSICA VOCALE DA CAMERA

con accompagnamento di Pianoforte

- ALBERANI (G. B.). *Inno della Dante Alighieri*. Versi di A. Franchetti. Fr. 2. — *Inno per la Mutualità scolastica*. Parole di E. Veggetti. Fr. 2,50. (P. Bongiovanni, Bologna).
- ATKINS (J.). *The Shepherdess*. Words by A. Meynell. 2/—, (Augener Ltd., London).
- BALDESCHI (G.). *Avanti Savoia!* Inno di guerra. L. 1,50. — *Serenata*. L. 3. (A. Lappini, Firenze).
- BORTZ (A.). *4 Kinderlieder*. Mk. 2. (N. Simrock, Berlin).
- BOTTI (C.). *Due Canti giapponesi*. Fr. 3. (P. Bongiovanni, Bologna).
- BRAHMS (J.). *Zigeunerlieder*. Ausgabe für vierstimmigen Männerchor m. Klavier, Mk. 4,50. (N. Simrock, Berlin).
- BRIAN (H.). *The Phantom wooer* (S.A.T.B.B.), four-part songs /6. — *It was a lover and his lass*, for female voices. /6. — *The fairy palace*, for female voices. /6. (Augener Ltd., London).
- CLEMENTI (F.). *Passa la nave mia*. Versi di Heine-Carducci. Fr. 1,50. (P. Bongiovanni, Bologna).
- English-song-Albums**: Contralto Album; Soprano Album; Tenor Album; Baritone Album. Each 3/6. (Elkin & Co., Ltd., London).
- FORNACIARI (S.). *Nel sonno mio*. Romania per tenore. Parole di L. Stecchetti. Fr. 1,50. (P. Bongiovanni, Bologna).
- HEMERY (V.). *The Message of spring*. Words by 2/—, (J. Williams Ltd., London).
- HICKET (V.). *Foadwaits*. Poem by J. Massfield. 2/—, (Augener Ltd., London).
- JUDD (P.). *When daisies pied*. Words by Shakespeare. 2/—, — *Indian Serenade*. Words by Shelley. 2/—, (Augener Ltd., London).
- MISCHA-LEON. *Fairy Songs*. Words by N. B. Marsland. 2/6. (Augener Ltd., London).

- PRATELLA (F. B.). *Balletto antico*. Fr. 2,50. (P. Bongiovanni, Bologna).
- PURCELL (H.). *Sound the trumpet*. Arranged by A. Moffat. /6. (Augener Ltd., London).
- RAMEAU (J. Ph.). *Cabriolet Tambourin* avec paroles de Mr. Favart et accomp. de Piano par F. Bogen. Fr. 2,50. (M. Rognon, Paris).

Cori

- GABRIELI (A.). *Due Madrigali a tre voci* (S. C. T.), trascritti in Partitura moderna da M. Zanon. L. 2. (S.T.E.N., Torino).
- PAGELLA (G.). *Verginelle festeggianti*. Coro a quattro voci dispari (S. C. T. B.). L. 2,50. (S.T.E.N., Torino).
- MALLIA PULVIRENTI (J.). *Salve Regina* per doppio Coro. (S.T.E.N., Torino).

PIANOFORTE A DUE MANI

Metodi, Studi, Composizioni originali, Danze ecc.

- ANGIOLINI (A.). *Jardin des rêves*. Valse lente. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- BAINES (W.). *Milestones*. Three Pieces. 2/6. (Elkin & Co., Ltd., London).
- BLOM von (P.). *Victoria-Marsch*. Mk. 1,50. (Franz von Blom, Berlin).
- BOTTI (G.). *Sur la mer*. Temps de Barcarolle. Fr. 2. (P. Bongiovanni, Bologna).
- BURROWS (B.). *Country Idyls*: 3. *Woodland Depths*; 4. *Still waters*; 5. *The Brookside*; 6. *Summer Night*. Each. 2/—, (Augener Ltd., London).
- BUTLER (L.). *Four little Song on a Hilltop*. (Augener Ltd., London).
- CECCHERINI (A.). *La Valse des Amants*. Fr. 2. (P. Bongiovanni, Bologna).
- ELKIN (R.). *The light heart*. 2/— (Elkin & Co. Ltd., London).
- FERRONI (V.). *Trois Morceaux*. D. 1,25. (Mauro V. Cardilli, New York).
- JAFFE (U.). *Jouissance*. Hésitation. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- JERVIS-READ (H. V.). *Little Preludes*. 2/6. (Elkin & Co. Ltd., London).
- MANONI (R.). *Tibet. One-Step*. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- MARCHESI (O.). *L'Adolescente nel suo prato fiorito*. Trasparenze liriche. L. 15. (G. & P. Mignani, Firenze).
- MIGNONE (E.). *Frou-frou del Varietà*. One-Step. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- MOZART (W. A.). *Sonata N. 7 in C.*, with analysis by S. Macpherson. 2/—, (J. Williams Ltd., London).
- OSCHEIT (M.). *Im grünen Wald, dort wo die Drossel singt!* Fantasie. (K. Schmidt, Neukölln).
- PEARCE (C. W.). *Two short Dance tunes*. 2/—, (J. Williams Ltd., London).
- FENNINO (G. E.). *Gliotino*. Valzer miniatura. (G. Santolanni, Napoli).
- PESCETTI (G. B.). *Sonata per Cimbalo*. Edizione rive-

D'imminente pubblicazione:
ELISABETTA ODDONE
Canzoniere popolare italiano: Vol. II
Canzoni dell'Emilia, della Romagna, Toscana, Lazio, Campania, Terra di Lavoro, Abruzzo, Basilicata e Calabria.
In vendita presso: G. RICORDI & C.
MILANO — ROMA — NAPOLI — PALERMO

Recentissima ristampa:
GUIDO ALBERTO FANO
Sonata per Pianoforte
(115742) L. 12 (aumento compreso)
EDIZIONE RICORDI

- duna e correa da C. Perinello. Fr. 2,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- PHILIPP (I.). *Petite école de la vitesse*. Etudes tirées du « Petit Gradus ad Parnassum ». Fr. 4,90. (A. Leduc, Paris).
- POLDINI (E.). *Barcarolle*. /9. — *Temps pluvieux* 1/8. (Augener Ltd., London).
- RAMPONI (A.). *L'età critica*. Con parole di A. Bulgarelli. Fr. 2. — *Come una rondine*. Fox-trot. Fr. 2. (F. Bongiovanni, Bologna).
- ROSENSTOCK (J.). *Sonate*. (Universal Edition, Wien).
- ROSSI (O.). *Magie*. Jazz-trot. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- RUTINI (G.). *Sonate per Cimbalo*. Edizione riveduta e corretta per Pianoforte da C. Perinello: *Sonata III in do magg.*; *Sonata IV in re min.*; *Sonata V in la magg.*; *Sonata I in re magg.*; *Sonata V in fa min.* Ciascuna Fr. 2,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- SCHAEFER (G.). *Melodious rhythmic studies*. — *Melodious Scale Studies*. (Augener Ltd., London).
- VIRGILI (V.). *Bakarest*. Paso doble. Fr. 2. (F. Bongiovanni, Bologna).
- WEYDERT (C.). *Bagamoyo Marsch*, aus der Operette « Die Taugenschnabel ». (Kurt Schmidt, Neukölln).

PIANOFORTE

con Strumenti diversi

- BRAHMS (J.). *Ungarische Tänze* für Klavier, Violine I, Violine obligat und Violoncelli: N. 1, g-moll. Mk. 2; N. 3, F-dur. Mk. 1,50; N. 4, g-moll. Mk. 2; N. 5, g-moll. Mk. 2; N. 6, D-dur. Mk. 2; N. 7, A-dur. Mk. 2; N. 13, D-dur. Mk. 1,50; N. 15, B-dur. Mk. 2. (N. Simrock, Berlin).
- DVORAK (A.). *Zwei Wälzer*, op. 54, A- und D-dur, für Klavier, Violine I, Violine obligat und Violoncelli, Mk. 2. — *In den Splinstuben*, op. 68, für Klavier, Violine I, Violine obligat und Violoncelli. Mk. 2. (N. Simrock, Berlin).
- DVORAK (A.). *Slavische Tänze*, für Klavier, Violine I, N. 3, D-dur. Mk. 2; N. 4, F-dur. Mk. 1,50. N. 6, A-dur. Violine obligat und Violoncelli: N. 1, C-dur. Mk. 2; Mk. 2; N. 8, g-moll. Mk. 2; N. 10, g-moll. Mk. 2; N. 16, As-dur. Mk. 2. (N. Simrock, Berlin).

ORGANO

- BRAHMS (J.). *Geistliches Geigenlied Gesang mit Orgel*, für tiefe Stimme, Mk. 2; für hohe Stimme, Mk. 2. (N. Simrock, Berlin).
- BRAHMS (J.). *Adagio* aus op. 108, für Violine mit Orgel. Mk. 2. (N. Simrock, Berlin).
- DVORAK (A.). *Poco sostenuto* aus der Viola Sonate op. 57, für Violino mit Orgel. Mk. 2. (N. Simrock, Berlin).
- HERBERT BREWER (A.). *Peon of Praise*, for Organ. 2/6. Augener Ltd., London).
- NAPOLITANO (F. N.). *Due Pezzi per Organo*. L. 3,50. (STEM, Torino).

GAETANO ERRICO PENNINO

GIOIOSO

Valzer Miniatura per Pianoforte

L. 2 (oltre aumento temporaneo)

G. SANTOJANNI - Editore

Via P. E. Imbriani, 6 - NAPOLI

PERRACHIO (A.). *IV Cantus escharistici ad chorum duarum vocum aequalium*, organo vel harmonio com. L. 3. (STEM, Torino).

VIOLINO

- ANTONELLI (M.). *Vademecum del Violinista*. L. 6. (A. Comellini & C., Bologna).
- BARBAGELATA (A.). — *Preghiera*. Fr. 1,50. (F. Bongiovanni, Bologna).
- BRAHMS (J.). *Zwei Ungarische Tänze*. Mk. 1,50. (N. Simrock, Berlin).
- CARSE (A.). *New School of Violin Studies*. Book III. (Augener Ltd., London).
- DOUNIS (D. C.). *La Technique d'Artiste du Violon*. (F. Hofmeister, Leipzig).

VIOLINO E PIANOFORTE

- AVALLE (L.). *Bayadère qui danse*. Morceau. Fr. 5. (L. Avallé, Marseille).
- BOHM (C.). *Mezuzka Antiqua*. Mk. 1,20. — *Fabian*. Mk. 1,20. — *Mesuetto*. Mk. 1,20. (N. Simrock, Berlin).
- CASIRAGHI (A.). *Danza dei contadini*, 2/6. — *Mille fiori*. Valse. 2/4. (Augener Ltd., London).
- DVORAK (A.). *Andante* (op. 98, n. 4) aus der Suite für Klavier, bearbeitet von O. Schellin. (N. Simrock, Berlin).
- DVORAK (A.). *Neue Slavische Tänze* (op. 72), Konzert-Bearbeitung für Violine und Klavier von R. Seclero: N. 1, *Molto vivace*; N. 2, *Allegretto grazioso*; N. 3, *Allegro*; N. 4, *Allegretto grazioso*; N. 5, *Poco adagio*; N. 6, *Moderato*, quasi *Minuetto*; N. 7, *Presto*; N. 8, *Lento grazioso*, quasi *tempo di valse*. (N. Simrock, Berlin).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Gerente: GALLI RODOLFO.

Tipografia E. Zerboni - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-225

MUSICA VOCALE DA CAMERA

con parole italiane-inglesi
e accompagnamento di Pianoforte

V. E. SPECIALE.

Alba...! Versi di G. Drago - S. o T. . 0,25
 Tramonto! Versi di D. Caravanti - S.
 o T. 0,25

E. DE CURTIS.

Voi ed io. Versi di A. Genise - Ms. o Br. 0,30

D. R. CARUSO.

I tuoi baci. Versi di M. Rapisardi - S.
 o T. 0,30

A. R. VOCCOLI.

Serenata. Versi dell'autore - S. o T. . 0,30

M. A. SALVATI.

Ninna nanna. Versi di G. Fuà - Ms.
 o Br. 0,25

B. V. GIANNINI

Juanita. (Hab mera) Versi di N. Biva-
 gnini - S. o T. 0,25

MAURO V. CARDILLI — EDITORI

172 Bleecker Str. — NEW YORK, N. Y.

PARTITURE D'ORCHESTRA IN FORMATO TASCABILE

Stralciamo dai Giornali alcuni giudizi su questa nuova Collezione:

Il Giornale d'Italia, Roma.

Non è, ormai, chi non riconosca che anche in Italia l'attività culturale della musica sinfonica sia assunta a tale grado di sviluppo da stare con onore accanto a quelle internazionali di maggiore prestigio. L'auspicata rinascita della musica sinfonica, che ebbe insigni assertori Giuseppe Martucci, Giovanni Sgambati e Luigi Mancinelli, può dirsi ormai un fatto compiuto. Ed oggi, all'incremento di essa, recano largo contributo artisti insigni, sia pur divisi da ideali estetici, con opere sinfoniche di pregio indiscutibile.

La Casa Ricordi, non è rimasta insensibile a questa gara di propaganda a pro della musica nazionale ed a tale nobile scopo ha già iniziata la pubblicazione delle opere sinfoniche moderne di maggior pregio. In tal modo è stato appagato finalmente il vivo desiderio dei musicisti italiani che potevano avere a portata di mano le più insigni partiture di autori stranieri, ma non quelle nazionali.

Le partiture d'orchestra già pubblicate — nel formato tascabile, finemente incise, legate in brochure e di una nitidezza veramente ammirabile — sono le seguenti:

Castella: *Le Couvent sur l'eau*. — De Sabata: *Juventus*. — Guerrini: *Visioni dell'antico Egitto*. — Mascinielli: *Scene veneziane*. — Marloti: *A Ferrara*. — Martucci: *Notturmo e Novellina*. — Monteverdi: *Sonata sopra Santa Maria*, trascritta per canto e orchestra da Bernardino Molinari. — Respighi: *Fontane di Roma ed Antiche danze ed arie*, trascritte liberamente per orchestra. — Sannolquido: *Acquarelli*. — Zandonai: *Serenata medievale*.

L'Idée Nationale, Roma.

Finalmente anche un editore italiano, la Casa Ricordi di Milano, ha avvertito la necessità di corrispondere con quei mezzi migliori di cui oggi dispone la tecnica, allo sviluppo raggiunto dalla musica sinfonica nel nostro paese. Ed ha iniziato la pubblicazione di una Collezione di partiture d'orchestra che comprenderà le più significative opere sinfoniche della moderna arte italiana.

Siamo troppe volte costretti a dir male delle cose di casa nostra e a lodare quelle di fuori, per non accogliere con la più ampia simpatia questa impresa editoriale italiana, che partecipa finalmente in modo degno e pratico al nuovo movimento culturale.

Il Popolo d'Italia, Milano.

Incomincio a magnificare in sé e per sé la preziosa collana di Partiture testé iniziata dalla Casa Ricordi. Preziosa come intrapresa ideale in quanto che, con essa, possiamo finalmente contare diremo con gli studiosi, e possiamo così renderci edoni dell'entità delle nostre nuove musiche strumentali, e magnificabile per la più che dignitosa, elegante e signorile arte, veste tipografica in cui si presenta. Queste partiture, di formato tascabile, sono così nitide e chiare da poter servire anche sul leggio del direttore d'orchestra. Il loro costo modicissimo — la più voluminosa di 111 pagine è posta in vendita a 20 franchi; le rende accessibili — diciamo la frase comune per la purtroppo comune esigenza finanziaria — a tutte le borse.

In un primo tempo ne sono uscite dodici: di opere conosciute ed eseguite, e di lavori che attendono ancora il varicchio del barattolo: di autori giovanissimi e di maestri defunti e consacrati alla fama. a. i.

Musicisti d'Italia, Milano.

La Società Editrice G. Ricordi e C. ci ha fatto pervenire in cortese e pregevole omaggio alcuni esemplari delle partiture orchestrali in piccolo formato di propria edizione.

Essa ha ripreso la degna tradizione (che, prescindendo dagli effetti commerciali, è tradizione di civiltà e

di maturità artistica) e ne ha notevolmente migliorati i risultati tipografici, offrendo al pubblico degli studiosi e del buongustaio le partiture dei lavori sinfonici del Respighi, Zandonai, Casella, Marloti, De Sabata, etc., in volumi o fascicoli di comodo formato e in nulla inferiori, per chiarezza d'incisione, nitidezza di trasporti litografici, correttezza di testo, alle più accreditate edizioni straniere.

E' tanto lodevole nel suo complesso l'iniziativa, e tanto degna d'un paese che vuole e può riprendere in arte — come in tutto — uno dei posti più cospicui, che non c'è altro da augurarsi se non la sua continuazione, anzi la sua estensione anche alle musiche da camera (quintetti, quartetti, trii, etc.), a quelle corali e... ad un maggior numero di autori. O. C. P.

L'Ora, Palermo.

Un'intrapresa come quella della Casa Ricordi, che inizia una raccolta di Partiture d'orchestra in formato tascabile, di opere sinfoniche di autori italiani, merita davvero di essere seguita ed appoggiata colla massima simpatia.

E per fortuna, oggi, augurando alla Casa di proseguire nella via incominciata, si esprime quasi una certezza. La nuova edizione merita quest'augurio; essa è degna della patria di Ottaviano Petrucci. Supera per chiarezza d'incisione e per bellezza tipografica quella delle sinfonie di Beethoven in notazione Giovedano fatta dalla stessa Casa, supera — non ci vuol molto, a dire il vero — la raccolta di partiture d'orchestra della casa Durand, gareggia vantaggiosamente con la raccolta Eschenburg, la più ricca ed estesa che si abbia, anzi la vince addirittura nell'eleganza della veste tipografica. o. i.

Le Courier musical, Parigi.

La maison Ricordi ne se borne pas à exploiter le fonds exceptionnellement lucratif d'œuvres de théâtre qu'elle possède, et à augmenter sa collection de musique classique ramenée à des prix avantageux. Elle fait ainsi preuve d'une indépendance d'airvoyance trop rare en accueillant largement les jeunes compositeurs italiens qui s'efforcent si utilement de luter contre l'envahissement de l'école vériste. Toute une pratique collection de Partitions d'orchestre en format réduit va répandre la couleur diverse et souvent suggestive des *Visions de l'Antique Egypte* de M. Guido Guerrini; des *Scènes Vénitienes* de M. Luigi Mancinelli; de la polémique esquisse symphonique de M. Mario Marloti: *A Ferrara*; du *Nocturne* et de la *Novellina* de M. G. Martucci; d'une sensible expansion mélodique à laquelle s'opposent les rythmes plus précis des *Acquarelli* de M. F. Sannolquido. L'influence de Strauss' reste sensible, dans l'habile poème orchestral de M. Victor de Sabata, *Juventus*, étendu naguère aux Concerts Pasdeloup. Combien rescent plus frappantes, la fraîcheur et la délicate sonorité instrumentale des *Fontaines de Rome* de M. Respighi, que M. Philippe Gaubert révéla cet hiver aux abonnés du Conservatoire! Dans le *Couvent sur l'Eau*, M. Alfredo Casella manifeste un don de vitalité et de sûreté d'écriture qui sont fort appréciables. La musique du passé est à son tour représentée par une *Sonata instrumentale* de Monteverdi, aux pures lignes expressives, et par des *Dances et Airs antiques* du XVI siècle remis au point par M. O. Respighi, auteur aussi d'une *Sonata pour piano et violon* qui a de la chaleur et du mouvement. Une autre *Sonata*, pour les mêmes instruments, de M. Felice Lattuada, a des préoccupations pittoresques réalisées avec plus de sincérité que de raffinement. Au Concerto romantique pour violon et orchestre de M. Zandonai, qui attirera surtout la clientèle des virtuoses, les musiciens préféreront sans nul doute sa *Sérénade Médievale*, pour violoncelle solo, deux cors, harpe et instruments à cordes. A. LEB.

Di prossima pubblicazione: ALALEONA, *Due Canzoni italiane*. — GASCO, *Buffalmacco e Presso il Clitunno*. — MALIPIERO, *Per una favola cavalleresca*. — PICK-MANGIAGALLI, *Notturmo e Rondò fantastico*. — RESPIGHI, *Ballata delle Gnomidi*.

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO



PUBBLICAZIONE MENSILE - C.C. CON LA POSTA 7

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA EDI
CULTURA MUSICALE



ANNO IV. NUMERO XII. DICEMBRE MCMXXII

MUSICA PER STRENNE

ERNESTO BECUCCI.

BAMBINI IN FESTA. Tre piccole Danze per Pianoforte. Op. 303:

110105. N. 1. Valse L. 3,-
110106. » 2. Polka » 2,50
110107. » 3. Mazurka » 2,50

VINCENZO BILLI.

117450. IL PARADISO DEI BAMBINI. Sei Pezzi facili per Pianoforte a quattro mani nell'estensione di cinque note. Op. 337. L. 6,-
115817. EVA FELICE. Sei Pezzettini facilissimi per Pianoforte nell'estensione di cinque note per la mano destra. Op. 310 . L. 5,-

J. BURGMEIN.

IL NATALE. Racconti musicali. Parole di Ferdinando Fontana. Illustrazioni di Alfredo Edel:

47608. Pianoforte a due mani L. 8,-
47589. Pianoforte a quattro mani 12,-
47609. Parti staccate per Coro Cad. » 9,20
103477. IL FACCENTO DELLA NONNA. Seguito di sette Pezzi caratteristici per Pianoforte. Versi di Fram. Illustrazioni di A. Beltrame e L. Melicovitz L. 10,-

ZANON MAFFEO.

CANZONI GIOVANILI, con accompagnamento di Pianoforte. Versi di Adelia Zanon.

- 118201 a 118205. Fascie. I a V. Ciascuno . L. 4,-

(Nel prezzo è compreso l'aumento).

MARIANI-CAMPOLIETI V.

115644. IL CANTO DEL BIMBO D'ITALIA, con accompagnamento di Pianoforte. Parole di C. Zangarini L. 2,-
30 CANZONCINE PER BAMBINI, con accompagnamento di Pianoforte, su poesie di Lina Schwarz:

- 117721 a 117723. Fasc. I a III. Ciascuno . L. 3,-
CALIMERO MORI.

117739. «FULGIDA AURORA». Canzoniere ad uso delle Scuole primarie e secondarie, con accompagnamento di Pianoforte. Parole del Prof. Giuseppe Moro L. 5,-
ELISABETTA ODDONE.

112415. CANZONCINE PER I BAMBI, con accompagnamento di Pianoforte. Versi di Lina Schwarz, con illustrazioni L. 5,-

117046. CANZONI MINUSCOLE, con accompagnamento di Pianoforte. Versi di Hedda, con illustrazioni L. 5,-

114503. ACQUARELLI INFANTILI. 15 Pezzettini per Pianoforte L. 8,-

119007. DIECI LISICHE INFANTILI di Hedda musicate: 1. Dice la mamma. - 2. L'erba «Voglio». - 3. Le ante. - 4. Ninnanna. - 5. Le feste di mamma. - 6. Il mio musetto. - 7. In castigo. - 8. La preghiera di Natale. - 9. Il pulcinella. - 10. Tra due filanti L. 5,-

G. RICORDI & C. EDITORI - MILANO

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Pianoforte a due mani

DUSSEK (G. L.).

- E. R. 36. - Pezzi celebri. Edizione riveduta da S. CESI L. 4
E. R. 37. - Tre Sonate, Op. 10, 70, 77. Edizione riveduta da E. MARCIANO. » 5

FRUGATTA (G.).

- E. R. 26. - 24 Esercizi preparatori ai 24 celebri Studi di F. CHOPIN, 12 all'Op. 10, e 12 all'Op. 25 » 6

HERZ (H.).

- E. R. 51. - Esercizi e Scale. Edizione riveduta da S. CESI » 5

PISCHNA (J.).

- E. R. 96. - 60 Esercizi progressivi. Edizione riveduta da E. MARCIANO. » 7

SCHMITT (A.).

- E. R. 21. - Esercizi preparatori per acquistare l'indipendenza e l'uguaglianza delle dita. Op. 16. » 2

- E. R. 43. - Le cinque note per Pianoforte applicate e per moto contrario al «Tocco» di G. FRUGATTA » 3

(Nel prezzo è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE PER VIOLONCELLO

BACH (G. S.).

- E. R. 70. - Sei Sonate (Suites) per Violoncello solo. Opera postuma. Con la digitazione e i colpi d'arco indicati da J. J. F. DOTZAUER. L. 5

DOTZAUER (J. J. F.).

- E. R. 61. - 150 Studi per Violoncello. » 14

- E. R. 62. - Tre Sonate per Violoncello, con accompagnamento di un secondo Violoncello » 5

DUPORT (J. L.).

- E. R. 52. - 21 Studi per Violoncello, con accompagnamento di un secondo Violoncello » 5

KUMMER (F. A.).

- E. R. 45. - Otto grandi Studi per Violoncello, con accompagnamento di un secondo Violoncello ad libitum. Op. 44. » 3

- Edizioni, tutte, rivedute da G. MAGRINI.
(Nel prezzo è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

Nuovi Dischi Celebrità del

M. ARTURO TOSCANINI

E SUA ORCHESTRA



Il "Grammofono", nel pubblicare questa seconda serie di dischi dell'orchestra Toscanini non cela il suo legittimo orgoglio: la preferenza concessagli dal celebre Maestro di pubblicare questi suoi saggi musicali, prova che il "Grammofono", è la migliore, e di gran lunga la migliore, fra le macchine parlanti.

- L. 30. R 1979. ARLESIEÑNE (L') (Bizet) Suite N. 2 - Farandola N. 4.
L. 30. R 1971. CARMEN (Bizet) « Aragonese ». Preludio Atto IV.
L. 30. R 1973. DON PASQUALE (Donizetti). Ouverture Parte I
L. 30. R 1975. DON PASQUALE (»). » » II.
L. 40. S 1974. IL SOGNO D'UNA NOTTE D'ESTATE (Mendelssohn). Marcia nuz.
L. 40. S 1976. IL SOGNO D'UNA NOTTE D'ESTATE (Mendelssohn). Scherzo.
L. 30. R 1977. IL SEGRETO DI SUSANNA (Wolf-Ferrari). Ouverture.
L. 40. S 1972. SCENE PITTORESCHE (N. 4, Fête Bohème) (Massenet)

Altri Dischi di ARTURO TOSCANINI già pubblicati

- L. 40. S 1992. DANNAZIONE DI FAUST (Berlioz). Marcia Ungherese.
L. 40. S 1984. GAGLIARDA (V. Galilei). (Trascr. M.° Respighi). Vecchia Danza.
L. 30. R 1981. LA PISANELLA (Pizzetti). Il qui del Porto di Famagosta.
L. 40. S 1982. SINFONIA in Mi-b maggiore (Mozart). Minuetto.
L. 40. S 1980. SINFONIA in Mi-b maggiore (Mozart). Allegro finale.
L. 40. S 1990. SINFONIA N. 1 in Do maggiore (Beethoven). Finale.
L. 40. S 1986. SINFONIA in Do minore (Beethoven) 4° Mov. (Allegro, P. I).
L. 40. S 1988. SINFONIA, Idem, Parte II.

Nuovi dischi celebrità di Michele Fleta, tenore - Giuseppe De Luca, baritono - Comm. Titta Ruffo, baritono - Alma Glück, soprano - Teodoro Schaliapin, basso - Matteo Dragoni, baritono

NUOVI DISCHI DI NATALE E DI DANZE MODERNE

“SOCIETÀ NAZIONALE DEL GRAMMOFONO,”

MILANO, Galleria Vitt. Em., 39 (lato T. Grossi)

ROMA, Via Tritone, 89

TORINO, Via Pietro Micca, 1

Gratis ricchi Cataloghi di supplemento e dischi



MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE
 UN NUMERO: MILANO ABBONAMENTI:
 ITALIA: L. 1,00 VIA BERCHET, 2 ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5,50
 Per l'estero il prezzo è in franchi

SOMMARIO

M. D'OGGI. — César Franck	Pag. 325	ni del mondo. — Italia. — E-	
C. M. — Zofonia Haydniana	» 326	stero	Pag. 333
FLEISCHMANN U. — L'operetta mo-		VITA MUSICALE: Teatri: Le pri-	
derna viennese	» 328	me rappresentazioni. — La ri-	
MONALDI G. — Stanislao Falchi	» 330	apertura della Scala. — Concerti.	» 342
MEZZADRI P. — Cristoforo Co-		RECENSIONI: Opere d'interesse	
lombo in musica	» 331	musicale. — Musica sacra o per	
RIVISTA DELLE RIVISTE: Le orche-		organo. — Musica vocale e	
stre di dilettanti a Londra. —		strumentale da camera	» 347
Si deve applaudire ai concerti?		IN TUTTI I TONI: Concorsi. — No-	
— I bolscevichi e l'«Aida»		tizie	» 351
di Verdi. — Un'esposizione pa-		BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi.	
ganiniana a Francoforte sul		— Altre edizioni	» 353
Meno. — Teofilo Gautier e la		INDICE delle materie pubblicate	
musica. — I più grandi timpa-		nell'anno 1922.	» 356

BRANO MUSICALE:

ALFANO F. — *Tre Poemi* di Rabindranath Tagore.

Società Anonima

Cartiera Valvassori Valle di Lanzo

Capitale versato: L. 7.500.000

LAVORAZIONE carte a Macchina —
 Bianche e Colorate da scrivere, da
 Stampa, da Registri, per Musica, fine,
 mezze fine ed ordinarie, da Impacco,
 da Giornali, di puro straccio per do-
 cumenti, ecc.; Filigranate finissime;
 Carte assorbenti per Copertine.

CARTONCINI bianchi e colorati per
 tutti gli usi; Bristol sopralfini.

CARTOTECNICA: carte da lettere in
 genere; carte e quaderni da scuola.

SPECIALITÀ: tipi fini da stampa; da
 edizioni e carte per la cromo.

Cartiera in Germagnano

SEDE: Via Arsenale, 19 — TORINO

Fabbrica propria di pasta meccanica
 a GERMAGNANO (Torino)

RAPPRESENTANZE:

Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna
 Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.

MUSICA D'OGGI

CÉSAR FRANCK

Alle solenni onoranze che da ogni parte si tributano alla memoria di César Franck, in occasione del centenario della sua nascita, non può non associarsi *Musica d'oggi*, che rende omaggio all'insigne caposcuola, padre spirituale della moderna musica francese, per l'idealità pura e severa che ebbe della sua arte, per la vasta coltura e la bontà e nobiltà dell'animo, per la sua sincerità.

Perfetto nella tecnica, robusto nell'architettura, profondo nel sentimento, innovatore nell'armonia, abile nello sviluppo tematico, libero nella forma, egli ebbe la grazia squisita dei musicisti francesi della fine del secolo XVIII che tanto predilesse in un primo tempo. Poi, sotto l'influenza di Bach, di Beethoven, di Gluck e più tardi di Wagner si formò quello stile così genialmente personale che creò intorno a sé tutto un movimento artistico per virtù di persona e di musicista, suscitando entusiasmi e fervore di devozione, specialmente da parte dei suoi allievi.

Franck nacque a Liegi, il 10 dicembre 1822 e morì a Parigi all'età di 68 anni. Studiò ai Conservatori di Liegi e di Parigi; in quest'ultimo ottenne, a soli 16 anni, il « Grand prix » di piano, e, nel 1841, quello di fuga e di organo. Dopo essere stato maestro di Cappella, in diverse chiese, nel 1872 succedette nella cattedra di organo, al Conservatorio, al suo maestro Benoist.

La sua attività come insegnante e come organista non gli impedì di essere anche fecondo compositore. Tra gli oratori ricordiamo: *Ruth, Rédemption, Les Béatitudes, Rebecca*; scrisse anche una messa e diversi poemi sinfonici, fra i quali, *Les Eolides, Le chausser maudit, Les Djinn*; moltissima musica da camera, fra cui il *Quartetto in re magg.* e la *Sonata* per violino e pianoforte, mottetti, offertori, cori. Lasciò anche due opere postume *Hulda* e *Ghislène*, rappresentate a Montecarlo, rispettivamente, nel 1894 e nel 1896.

Ai Lettori.

MUSICA D'OGGI entra nel suo quinto anno di vita, con la coscienza di non aver mancato allo scopo per cui è sorta, lieta di aver conquistato definitivamente un posto di primaria importanza tra le consorelle d'Italia e dell'estero. Epperò non intende presentare programmi, né ripetere promesse; ma, soltanto, assicurare i lettori che nulla sarà trascurato perchè essa sempre più e sempre meglio risponda ai loro desideri e sia degna della loro fiducia.

PREZZI PEL 1923

Abbonamenti	ITALIA	ESTERO
Un anno	L. 10,—	Fr. 10,—
Sei mesi	» 5,50	» 5,50
Un numero separato	» 1,—	» 1,—

Invitiamo i nostri cortesi abbonati di volerci rimettere, con cortese sollecitudine, l'importo dell'associazione pel 1923. Essi faciliteranno, così, il nostro lavoro amministrativo e non correranno rischio di subire sospensione o ritardo nell'invio di **MUSICA D'OGGI**.

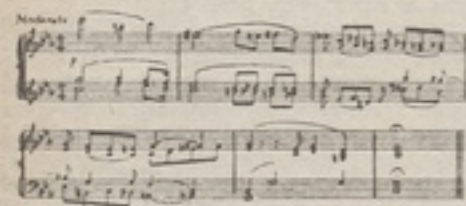
Dopo cento anni, la gloria di César Franck non è offuscata; ma, collocata al giusto posto che le compete, la figura dell'insigne musicista risplende sempre vivida nell'arte, per il culto ardente e puro che egli ebbe di essa, per la sua grande fede, per il suo soffio animatore e creatore, fecondo di quei felici risultati dei quali si giovò la moderna musica francese.

M. d'O.

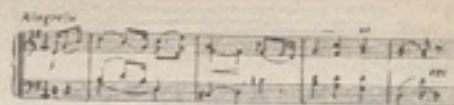
ZOOFONIA HAYDNIANA

Musica d'oggi ha pubblicato un assai pregevole articolo «Zoofoonia Pucciniana», in cui è ammirevole il buon gusto nella scelta degli episodi onomatopeici ed il lucido intuito nella loro interpretazione. Ma tale zoofoonia nelle opere di Puccini è puramente incidentale, casuale, un *ludus calami*: arabeschi, ninoli d'ornamentazione: v'hanno altri lavori nei quali questo gioco è parte integrante e costituisce la loro attrattiva e l'essenza. Musica d'oggi ha appena ricordato, nel campo, dirò così, arcaico, *Le quattro stagioni* del seicentista «prete rosso» veneziano, Vivaldi (Op. 8, i 12 Concerti a 8 parti reali); ma sarebbe più interessante citare il lavoro modello nel genere, il prototipo, la cantata del Haydn, *Le quattro stagioni* (1732-1809), ch'è un vero idillio della natura, imperniato ne' quattro suoi più tipici aspetti cosmici, come gli idilli del Gessner.

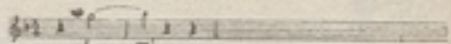
Haydn non ha inteso di costruire tutto il suo lavoro, lungo e vario, con una serie continua di zoofoonia: sarebbe riuscito monotono e puerile. Epperò ecco, per esempio, l'introduzione sinfonica all'*Inverno*: non una gita sui ghiacci a suon di campanelli con schioccar di fruste e scricchiolio sibilante di slitte; ma quel senso di torpore silente, triste e cogitabondo che s'impossessa di noi nella fredda stagione:



E nell'introduzione all'*Autunno*, dorato di grappoli, effervescente nei tini, ecco balzante e travolgente l'ebbra gioia nell'inciso:



coronato da quel grido finale,

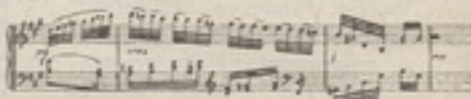


il *corcordium* in cui davvero par s'accentrino ed erompano tutte le gioie dell'umanità!

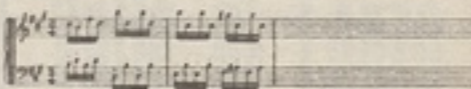
Accenno al recitativo di Simone, uno dei tipici *Märchen* tedeschi, la realizzazione musicale di quella nonna, dipinta da Heine nella II parte dei *Reisebilder*, muta e pensosa, tutta aggomitolata dietro la stufa, fra i minatori del Gosslar.

Alle zoofoonia, propriamente dette, del resto, Haydn accenna quanto meno gli è possibile, e solo quando gli par proprio ragion suprema del lavoro il riecheggiarle, l'imitarle, il riprodurle. Come infatti sfuggire alle parole: *D'augelletti l'aere è pieno?*

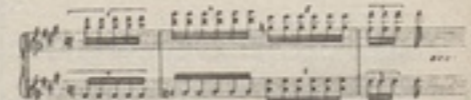
La pispilloria erompe irresistibile e spontanea:



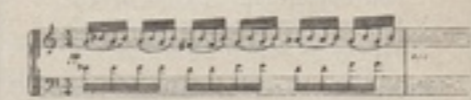
E quando il suo poeta, Swieten, che tolse il soggetto alle *Four Seasons* di Thompson, gli mormora: *Vedi l'agne come balzano?* Haydn risponde con questa specie di saltarello:



Vedi l'ape come ronzano, aggiunge il poeta: ed ecco il movimento, semplice ma caratteristico, di *sestine*:

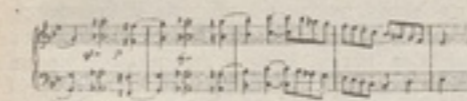
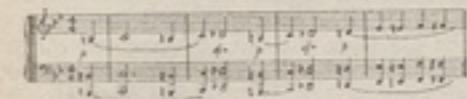


Canta il poeta: *Qui al molle musco scorre il rivo*: e il musicista trascrive caratterizzando insieme il *molle musco* e lo *scorrere del rivo* con tocco realistico:



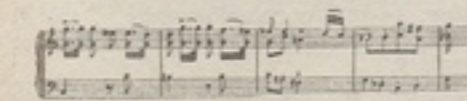
Talora il musicista ha maestria ritmica pari a quella di un pittore, come quando descrive i versi:

*Vedete come fugge il crudo verno
Ed all'eterno polo si ritira...*

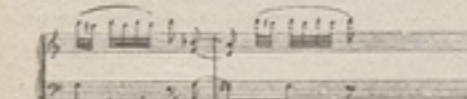


Non ricorderò le scene di preta riproduzione realistica, direi quasi di traduzione onomatopeica, come quelle di vita austriaca «*là fischiano i pifferi, qui rulla il tamburo, là stridon le viole, qui s'ode la piva sonar*». Haydn costantemente parve sdegnare questo meccanico giuoco, resistendo reciso a tutte le insistenze del suo collaboratore Swieten quando lo sollecitava a riproduzioni più realistiche, come Ovidio nelle *Metamorfosi*, come Aristofane nelle *Rane* e negli *Uccelli*.

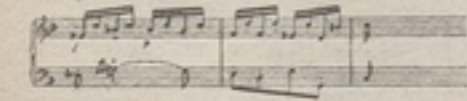
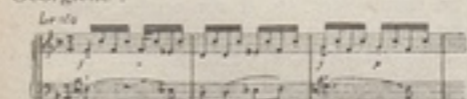
La voce degli animali Haydn la usa, per accentare il loro *leitmotif*, quando cioè vuol esprimere un loro sentimento, uno stato d'animo; ma allora, così, lo fa come Omero si serviva del verso *falencio*, che ha ritmo e cadenza; lo fa, per esempio, quando Swieten gli fa musicare: «*Chiama il suo amor la quaglia*»:



o gli fa trillare la gioia garrula del grillo:



oppure quando gli fa p'asmare l'olimpica serenità del bue sazio che par gli si affacci, stellato in fronte nell'emistichio Virgiliano delle *Georgiche*:



E si noti che tutte queste sono anche musicalmente bellissime frasi per la loro spontaneità, per la loro sincerità e per quella loro espressività che non ha bisogno di parole per manifestarsi. I moderni che hanno voluto far del *Folklore*, pitture, quadri, parafrasi ecc. con le onomatopee ideali, stravaganti nel ritmo e nell'armonia, sono infine riusciti a comporre dei vaniloqui. Il Liszt nella *Leggenda di Santa Elisabetta* c'è voluto dipingere il «miracolo delle rose» con una musica che l'Hanslick chissà quale altro miracolo le assegnerebbe, il severo Hanslick che trovò indicatissimo ad esprimere anche altre parole, perfino il popolare *lamento di Orfeo* (nell'opera di Gluck) «*Che farò senza Euridice!*». Forse direbbe che è adatta anche ad esprimere quella *Fantasia* per organo dell'abate Vogler (nientemeno maestro del grande Weber e di Meyerbeer) che ha per titolo: «*Il marzengare del riso nell'India*»!

C. M.

RECENTISSIME PUBBLICAZIONI

DÈBORA E JAÉLE

DRAMMA IN TRE ATTI

PAROLE E MUSICA DI

ILDEBRANDO PIZZETTI

Opera completa per Canto e Pianoforte

(riduzione di Vito Frazzi) . . . L. 40.-

Libretto 4.-

DELLO STESSO AUTORE:

SONATA IN FA L. 24.-

PER VIOLONCELLO E PIANOFORTE

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

L'Operetta Moderna Viennese

Da parecchi anni, i grandi successi dell'Operetta moderna viennese, che domina sulle scene del mondo, fanno stupire il pubblico, i musicisti e gli editori. I nomi di Lehar, di Strauss, di Kalmann, di Eysler, di Stolz godono ammirazione eccezionale, mentre le loro operette come *La Principessa della Czarda*, *Sogno di un valzer*, *Danza delle libellule*, *Mazurka bleu*, *La Bajadera* figurano nel repertorio di quasi tutte le Compagnie. E' un fenomeno veramente strano, che in una città, nella quale una schiera dei più arditi innovatori, quali Schönberg, Schreker, Wellesz, Iotano ed assaltano le fondamenta stesse della nostra musica: l'architettura, la melodia, l'armonia, contemporaneamente possa trionfare un altro potente nucleo quasi completamente all'opposto delle teorie di quei rivoluzionari.

L'operetta viennese moderna può vantare un passato assai remoto e glorioso. La sua data di nascita non è di ieri. Se vogliamo investigare le fonti originali, dobbiamo risalire ad alcuni secoli indietro fino a quelle « invenzioni », che in tedesco si chiamano *Singspiele* e che erano fin troppo popolari a Vienna al tempo dei suoi eroi classici: Haydn e Mozart. Ma il triumvirato, che seppe fondare questa forma melodrammatica, qual'è l'operetta viennese, si componeva di Franz von Suppé, di Carlo Millöcker e di Josef Strauss: quest'ultimo era uno dei celebri portatori del nome di Strauss, che troviamo tante volte nella storia del movimento musicale viennese e che tante volte si confonde all'estero (anche dai musicisti più seri) al punto da non sapere più distinguere gli autori del *Cavaliere della rosa*, del *Sogno di un valzer*, dello *Zingaro barone*; Suppé, un operettista di qualità non comuni, era festeggiato a suo tempo quale compositore geniale di *Poeta e contadino*, di *La Bella galatea*, di *Boccaccio*, di *Fatinitza*; nè minor fama godeva Millöcker, anche questi oggi quasi dimenticato, il cui *Studente mendicante* incantò allora, colle sue melodie sensibili e col suo linguaggio espressivo, le orecchie dei nostri genitori.

Ma il primato indiscutibile spetta a Josef Strauss, il cosiddetto *Re dei valzer*, (figlio del fondatore della eminente dinastia omonima di Vienna, che ci diede in uno spazio di pochi decenni tanti musicisti geniali), uno fra i maestri immortali dell'operetta viennese, che scris-

se anche il capolavoro, finora insuperabile, di questo genere, unanimemente riconosciuto quale una creazione ideale: *Il Pipistrello*; compose inoltre *Lo Zingaro barone*, *Una notte a Venezia*, le quali anche oggi sono rappresentate con successo, senza perdere niente del loro sapore delizioso e della loro vitalità agile e sempre giovanile. Sebbene influenzata dalle sue sorelle francesi, i cui padri furono Offenbach e Lecocq, l'operetta viennese di quest'epoca mostra già una tale indipendenza, da permetterle di entrare in concorrenza con quella di Parigi. Essa è caratterizzata da un ritmo slanciante di danza, ove predomina il famoso *Valzer viennese* e l'orchestra, mai sovraccarica, mai pesante, sempre graziosa e serena, splende nelle più delicate sfumature di suoni.

Il ponte, che conduce da quest'epoca al nostro tempo, è costituito da un altro triumvirato: Ziehrer, Zeller e Heuberger. Fra essi, Richard Heuberger è il musicista più profondo, che cerca di sollevare il genere ad un livello più alto, mentre Carlo M. Ziehrer coi suoi lavori, *Il Vagabondo* e *Il Cicerone*, sollecita più il gusto del popolo ed usa una tecnica che oggi ci sembra già antiquata.

Dopo Heuberger, Ziehrer e Zeller, l'operetta viennese sembra non progredire, per un momento, nella sua evoluzione. I suoi seguaci battono una via troppo larga che si perde in campi infertili. Ma subito dopo ecco che spunta un nuovo astro sull'orizzonte, Franz Lehar che ottiene immediatamente e, specie, con *La Vedova allegra*, dei successi veramente grandiosi.

Nessuno potrebbe negare i trionfi mondiali di questi lavori e dei seguenti di Lehar. Ma lo spiegarli, riuscirebbe difficile. D'altra parte, crediamo ingiusto di giustificarli solo con una smisurata *réclame* e con una attività ingegnosa dei suoi editori, perchè, senza dubbio, il Lehar è un vero maestro, che sorpassa di molto tutti i suoi colleghi e che non ha abusato del suo grande talento, lasciandolo senza i vincoli della disciplina musicale come un puledro sfrenato; egli è invece uno che ha studiato molto e ha saputo sfruttare il suo studio. Nei suoi spartiti si trova una abbondanza meravigliosa di finezze armoniche, trascurate dal pubblico che ascolta le operette, ma apprezzate da quei musicisti che hanno saputo liberarsi dal pregiudizio, che tale genere musicale sia, in ogni modo, una forza inferiore, non meritevole dell'interessamento di un serio musicista. I lavori lehariani tentano sempre più di appropriarsi

un contenuto solido e profondo, avvicinandosi così al genere dell'opera seria; e di questo tentativo si ha un saggio splendido nell'ultima sua *Frasquita*. L'arte, colla quale Lehar sa usare il pennello nella tavolozza dell'orchestrazione, è molto raffinata ed interessante, al punto che talvolta bastano due o tre pennellate a caratterizzare una situazione comica ed a commuovere in una scena tragica. Egli, nato a Komorn, in quel punto ove si incontrano le Nazioni tedesche, slave, ungheresi, non ha dimenticato le canzoni popolari che ivi senti, sebbene, da molti anni Vienna sia diventata la sua seconda patria. Già i titoli dei suoi lavori, come p. e. *L'Amore dei zingari*, manifestano la sua predilezione per argomenti che stanno in rapporto colla musica inesauribile della Puszta. E, infatti, Lehar ha applicato magistralmente dei motivi popolari che ha trasformati e coloriti con tutti i mezzi della sua arte, in modo che splendono come un ornamento di perle sul corpo di una bella donna.

Sugli altri corifei dell'operetta moderna viennese non occorre dilungarsi troppo. Il loro stile rassomiglia a quello di Lehar, ma, fin'oggi, nessuno di essi ha avuto la capacità di rivelare le qualità superiori che troviamo in quest'ultimo. Anche riguardo all'azione ed alla scena c'è poca differenza; l'ambiente è sempre lontano da Vienna in un certo paese esotico, ciò che non impedisce ai personaggi di ballare con una passione instancabile i *Valzer viennesi*, i *Fox-trot* e gli *Shimmy*.

Fra i compositori più in voga citiamo: Oscar Strauss, che i lettori non devono però confondere con i rappresentanti di quella omonima famiglia viennese, alla quale abbiamo accennato e la cui migliore operetta è *Il Sogno di un valzer*; Emmerich Kalmann acquistò la sua rinomanza colle operette *La Bajadera*, *La Ragazza olandese*, *Le manovre d'autunno*; Edmondo Eysler era un semplice insegnante di pianoforte, prima di scoprire in sé il talento di compositore di operette, delle quali *Lo Sposo ridente* e *Il Fratello Straubinger* sono le più applaudite; Leo Fall ha anch'egli acclamati lavori quali *La Rosa di Stambul* e *La Principessa dei dollari*, che sono piene di fantasia e di ispirazione. Egli ha un posto eminente nel campo operettistico ed il merito di aver dato all'operetta una nota più generale, mentre quella di Eysler è piuttosto di un sapore locale e perciò meno gustata dal mondo internazionale. Fall brilla an-

che per una tecnica elastica, per una melodia scorrevole, per una strumentazione ricca, talvolta pomposa. Ebbe idea ottima, però, nell'introdurre nella sua musica dei temi orientali, che furono armonizzati da lui con tutte le finezze di cui dispone la sua arte squisita.

Abbiamo già detto come i grandiosi successi delle operette viennesi, se anche non direttamente creati, furono almeno aiutati dai rispettivi editori. Nelle Ditte Doblinger, Weinberger, Karczag, Bohème, alle quali sopravviene nell'ultimo tempo anche il Dreimasken-Verlag, gli autori dell'operetta viennese trovarono, infatti, appoggio inapprezzabile. Le belle e corrette edizioni degli spartiti e delle riduzioni per diversi strumenti contribuirono non poco a divulgare e popolarizzare la loro musica.

Giovò assai anche l'esecuzione e la messa in scena, sempre veramente splendida. I grandi teatri viennesi, *Theater an der Wien* e *Carltheater*, dettero ai nuovi lavori un fasto incomparabile, tale che tutti gli autori volevano avere la loro *prima* a Vienna. E questa città diventò così il suo classico dell'operetta moderna. Da notare che accanto ai suddetti teatri, ne esistono almeno altri cinque, nella stessa città, che coltivano esclusivamente questo genere.

E' difficile dire, quale sia l'avvenire dell'operetta viennese. Attualmente, essa è ancora la sovrana che tiene la supremazia, acclamata da un pubblico sempre entusiasta. Ma non bisogna dimenticare che fra gli autori giovani mancano i veri talenti, che possano dare nuovo impulso, quando i vecchi *stars* saranno esauriti. Oggi, la falange Lehar, Strauss, Fall e Kalmann è ancora salda, imperturbabile, intrepida. Speriamo che non sieno lontani i successori che possano rinnovare e rigenerare una forma graziosa e tipica per la vita musicale viennese.

DOT. UGO FLEISCHMANN.

D'imminente pubblicazione:

ELISABETTA ODDONE

Canzoniere popolare italiano: Vol. II

Canzoni dell'Emilia, della Romagna, Toscana, Lazio, Campania, Terra di Lavoro, Abruzzo, Basilicata e Calabria.

In vendita presso: G. RICORDI & C.
MILANO — ROMA — NAPOLI — PALERMO

Stanislao Falchi

Conobbi Stanislao Falchi nel 1886 a Roma dove egli — già professore di canto nel Liceo di Santa Cecilia — aveva preso posizione nel mondo musicale romano colla rappresentazione fortunata della sua *Lorhèlia*, al Teatro Argentina nel dicembre del 1877. La mia qualità di critico musicale del *Popolo Romano* rendeva allora desiderata la mia persona ai giovani musicisti aspiranti alla notorietà. E Stanislao Falchi era precisamente uno di questi. Debbo dire la verità: se nel Falchi fu vivo il desiderio di conoscermi, non meno viva fu la mia compiacenza nel conoscerlo. Falchi possedeva anzitutto un pregio naturale: era bello, veramente bello. Alto, ben fatto, con due occhi pieni di penetrazione e di dolcezza, con una capigliatura e una barba bruna che incorniciava elegantemente le linee corrette della sua distinta fisionomia, il giovane maestro ternano (il Falchi era nato a Terni nel 1851) simpatizzava a prima vista. Questa sensazione simpatica diveniva sempre più intensa, dopo qualche giorno di vicinanza e di contatto con lui. Fu così che in meno d'un mese io mi sentii legato a lui da un vincolo amichevole che non si è poi mai rallentato un solo momento. Ciò può dare un'idea dell'angoscia colla quale, noi suoi amici, abbiamo potuto e dovuto per oltre cinque anni assistere alla lenta e dolorosa agonia della sua persona e del suo spirito. Eppure egli non ha mai inveito contro il suo avverso destino al quale ha sdegnato sempre mostrare la propria umiliazione. Egli poteva, e sapeva d'essere un vinto, ma gli ripugnava di confessarlo.

Stanislao Falchi apparteneva alla grande categoria di coloro cui non toccò in sorte il bacio della fortuna. Il modesto successo di *Lorhèlia* era già una promettente affermazione per un giovane musicista di 26 anni appena. Il nostro Lallo — come usavamo chiamarlo — lo capì, ma lo capì un po' a modo suo, vale a dire con quella sua calma e serenità abituale che lo faceva arrivare, ma sempre un po' più tardi. E che la *Lorhèlia* meritasse questa promessa nessuno che ne udì il magnifico prologo poteva dubitarne. La bellezza organica di quella composizione, in cui è stupendamente fuso l'elemento sinfonico-corale all'elemento melodico, ebbe il torto di soffocare la rimanente partitura ricca tuttavia di notevoli pregi, ma povera di disegno e di colore.

Dove invece queste due qualità emergono con efficace evidenza è nella *Giuditta*. Intorno

a quest'opera il Falchi spese i migliori anni della sua vita — dal 1880 al 1887. Pochi compositori hanno sentito l'amore per il proprio argomento con intensità pari a quella del Falchi. Sventura volle che il libretto del poeta Brigiuti non possedesse un'ala lirica capace di svegliare più fortemente quella del compositore. La *Giuditta*, rappresentata la prima volta a Roma nel marzo del 1887, veniva riprodotta nello stesso anno al Morlacchi di Perugia. In quella occasione toccò al Falchi una delle pochissime e maggiori fortune della sua travagliata vita, giacché due grandi cantanti — Medea Borelli e Francesco Marconi — accettarono di essere gli interpreti dell'opera. Durante quelle gloriose rappresentazioni della *Giuditta* fui sempre vicino all'amico Lallo e potei vedere e compiacermi della sua beatitudine nel sentire la sua melodia uscire dalla gola meravigliosa di quei due superbi cantori. Quei giorni furono i più belli che allietassero l'esistenza di lui e che gli ne rendessero poi sempre caro il ricordo. Riprodotta un anno dopo al Liceo di Barcellona la *Giuditta* non ebbe sorti parimenti liete a quelle di Perugia. Il Falchi ne provò acerbo rammarico; eppure quella musica aveva diritto di vivere per la purezza della sorgente melodica, per il carattere nobile dello stile e per la vivacità del colore strumentale. Il Falchi non era ancora giunto però a quella fine eleganza musicale e a quella foga passionale drammatica a cui giungeva poi con *Turtini* o *Il Trillo del diavolo* apparso sulle scene dell'Argentina, la sera del 29 gennaio 1899.

In quest'opera il Falchi si rivela nella piena maturità della sua potenzialità melodrammatica. Nella musica del *Trillo* il musicista e il compositore danno intiera la somma della propria dottrina e della propria forza creativa. Una dottrina seria — senza essere enfatica, — e una ispirazione melodica, sovente nuova e sempre di ottimo gusto.

Il successo vero e reale riportato dal *Trillo* parve veramente dovesse schiudere al Falchi le porte dei grandi teatri e assicurargli un ragguardevole posto nella palestra melodrammatica odierna; ma non fu così. Il *Trillo*, dopo una rapida e breve corsa attraverso parecchi teatri d'Italia, ripiegò modestamente le sue ali e rimase, come rimane tuttora, a dormire il sonno del giusto vicino alle sue due sorelle: *Lorhèlia* e *Giuditta*.

L'amico Lallo, per natura un po' ipocondriaco e per abitudine un po' chiuso e abbottonato, anche coi suoi intimi, non diede troppo a dividere l'occulta spina che lo premeva, ma que-

sta sua apparente noncuranza non ingannava nessuno e molto meno lui stesso.

Una consolazione sincera ebbe a provarla allorché alla morte del Marchesi gli fu affidata la direzione del Liceo di S. Cecilia. Gli anni — dal 1902 al 1915 — in cui tenne e condusse le sorti del primo Istituto musicale del Regno, furono i migliori.

Qualche anno prima della sua elezione, allorché era professore di composizione, il Falchi ebbe a subire una grave e pericolosa operazione chirurgica che lo ridusse in fine di vita. Coloro che lo videro in quel triste periodo — ed io fui tra quelli — non potevano credere che quella allampanata e scheletrica figura dolorante fosse « il bel Stanislao » così ammirato e desiderato dal sesso gentile.

Durante i tredici anni del suo esercizio direttoriale il Falchi portò e dedicò al Liceo una intensità e vivacità di energie di cui non lo si sarebbe creduto capace. Egli vi accoppiò inoltre una devozione intelligente ed amorosa, cercando e curando in ogni modo lo sviluppo di tutte le diverse scuole, da quella di pianoforte e degli altri strumenti a quella di armonia e di composizione nelle quali era espertissimo.

Dalla sua scuola escono Francesco Baiardi, Bernardino Molinari, Alessandro Bustini, A. Falconi, Manlio Di Veroli, Francesco Mantica, Alfredo Palombi, Vincenzo Tommasini, Vittorio Gui, Licio Refice, Arnaldo Bonaventura. In quel tempo la corrente ultramontana, specialmente germanica, soffiava impetuosa, alimentata dalle tendenze e dalle influenze di qualche autorevole musicista romano. Il Falchi si oppone con tutte le sue forze a questo vento di fronda e fedele alla italianità della sua anima musicale promuove e dirige personalmente esecuzioni e concerti di autori nostri antichi e moderni, in cui le gloriose tradizioni della italiana melodia rifluggono e servono di esempio e d'incitamento ai giovani per camminare su quella grande e spaziosa via. Fra le maggiori e più importanti esecuzioni giova ricordare la *Messa da requiem* di Verdi, in occasione della morte dell'autore, l'Oratorio *Jeftè* del Carissimi, gli *Stabat* del Rossini e del Pergolesi e le *Laudi alla Vergine* e il *Te Deum* del Verdi. Non volendo fare ingiuria al repertorio classico tedesco egli sceglie di esso con savio accorgimento le composizioni più vicine al nostro sentimento, come: l'*Ein feste Burg* Estunser Gott, grande cantata di Bach; l'oratorio *Giuda Macabeo* di Händel e il poema di Mendelssohn: *La notte di Valpurga*.

In queste esecuzioni sinfoniche il Falchi si

rivela un direttore d'orchestra e un interprete forte e squisito. La sua bacchetta chiara e decisa segue e risponde mirabilmente alla sua penetrazione artistica, ed egli ne va e se ne sente orgoglioso e, per la prima volta durante la sua carriera, trattiene e non nasconde la sua soddisfazione.

Queste tarde compiacenze non dovevano, pur troppo, continuare. Un male inesorabile e crudele lo assaliva improvvisamente nel 1916 obbligandolo a lasciare la sua tanto cara sede del Liceo. Quel forzato abbandono lo percosse ancora più duramente del male fisico che lo martoriava. Egli lottò, lottò con una spartana tenacia ed impassibilità. Fu una lunga battaglia di sette anni circa, in capo ai quali la sua fibra progressivamente abbattuta e piegata finalmente si spezzò.

Stanislao Falchi si spense forte e sereno, come tale si era mantenuto dinanzi alle prove crudeli a cui l'avverso destino avevano sottoposto la sua carne di uomo e di artista.

GINO MONALDI.

Cristoforo Colombo in musica

Mentre è imminente la ripresa sulle scene della Scala, e su quelle del Costanzi la prima rappresentazione, del *Colombo* di Franchetti, ci sembra interessante notare come la figura del sommo genovese fu portata alla ribalta del teatro musicale con un numero non esiguo di lavori dovuti a maestri italiani e stranieri; lavori che, in massima, scomparvero nel tempo.

P. Carboni nel suo libro « Cristoforo Colombo nel Teatro » (Ed. Treves), pubblicato quando il *Cristoforo Colombo* franchettiano non si era ancora rappresentato, parla qua e là delle opere musicali ispirate all'epopea colombiana. Tale interessantissima pubblicazione ci sarà ottima guida per fare una rassegna delle più notevoli opere su Colombo che precedettero quella di Alberto Franchetti.

Anzitutto però, consideriamo brevemente la figura di Colombo dal lato teatrale. Le fortunate vicende dell'Eroe che si svolgono in una vertiginosa varietà d'ambiente, il suo ritorno in Spagna carico di ceppi, la sua morte amarissima, fanno apparire l'epopea colombiana un quadro grandioso a vivissime tinte eroiche. Ma quantunque la vita di Colombo sia ricca di elementi saturi di drammaticità violenta, essa non ci apparirà eminentemente lirica per il frammentario svolgimento degli e-

episodi e, principalmente, per il poco risalto dell'elemento idilliaco. Filippina Muñiz, presa la sposa da Colombo poco tempo dopo il suo arrivo a Lisbona, non è figura che possa vivere sulle scene del teatro musicale: fu buona massaia, e massaia morì. Ma in Spagna, mentre il genovese lottava per abbattere il terrore superstizioso che incuteva l'Oceano tenebroso, apparve la sua dolce confortatrice: Beatrice Enriquez. E fiorì il noto idillio. Considerata però l'epopea colombiana nella sua nuda realtà storica, la figura di Colombo « amante » è impieciolata da quella di Colombo « eroe », costantemente proteso verso la sua idea grande e tormentosa.

In quasi tutte le opere, Beatrice è sostituita da altre figure di donne create dalla fantasia dei librettisti.

La prima opera attorno a Colombo venne rappresentata al teatro Tordinona di Roma nella seconda metà del secolo XVII, quando cioè erano appena sorti gli albori del melodramma con le produzioni di Peri, Caccini e Monteverdi. S'intitolava *Colombo, ovvero l'India scoperta*. Della musica, composta da certo Pradelini, mancano notizie. L'intreccio del libretto, d'ignoto autore, è una serie di avventure romanzesche di cui sono eroi Colombo e il figlio Fernando. V'è nell'opera una danza di « varie nazioni europee vestite alla loro moda » e un ballo di soldati spagnoli con... le scimmie d'una foresta! Questo ballo, scrive il Carboni, fece forse andare in visibilo il pubblico del Tordinona.

Ancora in Roma si diede, nel 1788, una « farsa a cinque voci per musica » intitolata *Colombo o la scoperta delle Indie*, versi dell'abate Mallo, musica del maestro Vincenzo Fabrizi.

Un signor Polleri, in seguito, fece la musica e la poesia d'un *Colombo fanciullo*, lavoro senza pretese, composto con delicato senso di arte per la gioventù.

Ma la prima vera opera musicale comparve solo nel 1828 al Carlo Felice di Genova: il *Colombo* di Felice Romani, musicato dal maestro Vincenzo Morlacchi. Il noto poema dell'illustre Romani abbonda di felici situazioni, ma la musica del Morlacchi, quantunque questi godesse allora fama di dotto musicista, non piacque né al pubblico né alla critica: l'opera interpretata da artisti di gran valore, come la Tosi e il Tamburini, finì tra le generali disapprovazioni. Il poema del Romani allettò altri musicisti: fu messo in musica nel 1830 dal maestro Luigi Ricci e quello stesso anno

rappresentato a Parma; dal maestro Vincenzo Mela e dato nel 1857 a Verona; e da Felicità Caselli e rappresentato nel 1865 a Nizza.

Anche Giovanni Bottesini compose il suo *Cristoforo Colombo*, opera in due atti che egli scrisse, giovanissimo, su libretto spagnolo d'autore ignoto. Lo spartito del compianto cremasco, quantunque non sia all'altezza di *Ero e Leandro*, composto in età matura, riportò grande successo al Teatro Tacon dell'Avana, ove fu rappresentato nel 1846.

Lietissimo esito ebbe il poema musicale di Felicien David su parole di Mery Chaubert e Sain-Etienne, datosi nel marzo 1847 all'Opéra Comique di Parigi. Il lavoro, tutto pervaso da quella grazia orientale che caratterizza la musica davidiana, è diviso in quattro parti: « La partenza », « Una notte nei tropici », « La calma e la rivolta a bordo » e « Il Nuovo mondo ». Come punti più notevoli del poema ricorderemo il duetto tra un marinaio in partenza e la giovane innamorata, l'andante in tre tempi con cui si apre la seconda parte, l'impetuosa descrizione orchestrale della tempesta, il coro finale dei marinai inneggiante alla gloria dell'Eroe. Il poema piacque moltissimo pure in Italia: alla Scala ebbe una memorabile riproduzione nel 1856. Tradotto in italiano da certo Torre, lo stesso lavoro venne musicato dal genovese maestro Gambini nel 1851, e rappresentato favorevolmente all'Accademia Filarmonica di Firenze. Il momento storico della vita di Colombo che ispirò il David, ispirò anche il maestro Antonio Llanos, spagnolo, il quale fece rappresentare nel 1879 a Madrid *Tierra!* « quadro lirico-drammatico in un atto » su parole di don José Campo-Avana.

Tra le opere composte attorno al genovese citeremo ancora *Colombo* del reputato direttore d'orchestra Carlo Barbieri (Berlino 1848) e *La scoperta dell'America* di Gaspare Angiolini (Regio di Torino 1857).

Non solo Colombo fu soggetto d'opere ricche, ma pure di diversi balli: tra i quali vita più lunga ebbero quello del Monticini e quello conosciutissimo di Montplaisir e Giorza.

Com'è noto, Riccardo Wagner nell'autunno 1837 otteneva il posto di direttore d'orchestra al teatro di Riga: quivi egli fece eseguire, oltre ai concerti d'abbonamento, due sue ouvertures: *Rule Britannia* e *Colombo*. L'Eroe apparve così, per quanto fuggacemente, anche nella produzione wagneriana.

PIERO MEZZADRI.



LE ORCHESTRE DI DILETTANTI A LONDRA

The Musical Mirror di novembre dà su questo argomento notizie che fanno balenare segni impressionanti dell'intenso movimento musicale dell'Inghilterra in genere e di Londra in specie, che pure si continuano a considerare poco musicali.

« Le orchestre di dilettanti sono senza dubbio uno dei lati essenziali della vita musicale di Londra, ed altrettanto avviene nelle province. Ma la metropoli può segnalare in ogni borgo, sobborgo o distretto, più orchestre di ogni altra città d'Inghilterra e forse, sotto questo aspetto, del mondo intero.

« Buone, cattive o medie, dall'uno estremo all'altro, le orchestre di dilettanti sono spesse quanto le foglie cadenti in Vallombrosa (per modo di dire), ed è certo che, individualmente o collettivamente, costituiscono una vera forza per la cultura e l'apprezzamento della buona musica. L'inizio per queste orchestre è notoriamente irto di difficoltà, e chi ne organizza una dev'essere entusiasta per davvero; deve avere il coraggio delle proprie convinzioni, un ottimismo invincibile, ed un fermo proposito a perseverare malgrado le contrarietà.

« Parecchie orchestre di dilettanti però rimasero a mezza via. Ciò avvenne quasi sempre perché i loro promotori non avevano le qualità necessarie; ma mentre alcune spariscono, altre ne sorgono al loro posto; così che il numero complessivo è in aumento costante ».

L'articolista non si occupa delle « parecchie centinaia d'orchestre di dilettanti della metropoli aventi solo interesse locale o parrocchiale. Nemmeno delle grosse orchestre di studenti, isolate o dipendenti dalle principali accademie di musica ». Egli invece dà particolari « sulla storia e l'attività della Strolling

Players' Amateur Orchestral Society (Società orchestrale dei suonatori dilettanti girovaghi), che, per grandezza, risultati ed esecuzioni, è generalmente riconosciuta la migliore di tutte. Essa dà spesso concerti al Queen's Hall od in altre sale centrali, ed eseguisce difficili lavori moderni, in maniera che attira il massimo credito sui suoi membri.

« Fondata da ben quarant'anni, essa comprende ora oltre 150 suonatori, di cui 60 violini, 20 viole, 24 violoncelli, 12 bassi e sono dilettanti anche parecchi dei suoi suonatori di strumenti di legno.

La più dura prova per la società fu il lungo periodo di guerra, quando tante istituzioni sorelle dovettero scomparire. All'usuale invito alle prove del settembre 1914 risposero otto soci soltanto, ma il direttore non si perdette d'animo, e mettendosi in rapporto personale coi vari soci, arrivò a riunirne quaranta, così da assicurare la continuità delle prove e delle esecuzioni. Le quali ebbero luogo in vari ospedali, alberghi ed al Queen's Hall non meno di tre volte alla settimana, con splendido risultato finanziario, a scopo benefico.

« Un'innovazione che rese immensamente popolare la Società e le sue esecuzioni fu l'invito ai più noti compositori perché dirigessero le loro opere. I migliori musicisti inglesi contribuirono generosamente fino dal 1919, mentre fino dal 1882 ogni artista di qualche fama diede almeno una volta l'opera propria per abbellire i programmi della società.

« Il primo concerto della futura stagione ebbe luogo il 14 dicembre, coll'intervento di Dame Ethel Smyth, che diresse l'Ouverture di *The Wreckers*, dopo di che l'orchestra eseguì la *Sinfonia in re* di César Franck ».

GIULIO BAS

MILANO - Via G. Modena, 1 - MILANO

CORSI DI COMPOSIZIONE MODERNA
E NELLA TONALITÀ ANTICA
ANCHE PER CORRISPONDENZA

Si deve applaudire ai concerti?

Willy Bardas prima, Ernst Weissler, poi, hanno sollevato nella *Allgemeine Musik-Zeitung* di Berlino il quesito se l'applauso sia o no conveniente nei concerti, e, « per una concezione artistica raffinata, è cosa più importante di quanto sembri dapprima. Innumerevoli volte è stato notato da veri conoscitori quanto riesca rozzo e molesto l'applauso nei concerti seri. Non è forse assurdo che l'elegante volata del cavallerizzo da circo venga applaudita come la IX Sinfonia di Beethoven? — domanda E. Weissler.

« Il Bardas dice che a seconda di quanto ha ascoltato, l'uditore sente bisogno d'esprimersi. Questo può esser vero, ma varia colla personalità e col genio dei diversi popoli. Il tedesco non ha quel fuoco indomabile del meridionale, che non sanno rinunciare all'applauso davanti a manifestazioni di carattere serio. Tutt'al più gli espansivi utilizzeranno le pause tra i pezzi per sussurrare al vicino « era magnifico ». Questo scambio di sentimenti soddisferebbe il bisogno di manifestarsi, senza turbare l'altezza d'intonazione dell'ambiente con abitudini da circo, difficili da estirpare.

« Tacere non significa sempre prendere partito, può anche significare immobilità. Dunque, chi non ha capito, non simuli il successo (come crede dover fare per convenienza verso l'uomo che si è bravamente affaticato sul podio), ma taccia.

« L'artista ha bisogno d'una sensazione che lo unisca col pubblico subito dopo l'esecuzione? Chiunque stia sul palco ha una propria, quasi infallibile sensibilità in proposito, e sente anche durante l'esecuzione come „li uditori lo accolgono, seguendo ogni singola ondulazione del pubblico. Non occorre per questo andare tanto oltre in maniera da contorcersi inquieti sulle sedie o da sbadigliare ad alta voce. Questa fine percezione spirituale è assai più sicura e significativa dell'applauso, che ha notoriamente un valore di manifestazione collettiva. Due o tre incominciano, e subito tirano dietro gli altri venti o trenta, che altrimenti non avrebbero affatto pensato ad applaudire.

« Quante ingiustificate gloriole d'un giorno sono fondate su questo applauso, lo sa chiunque abbia un po' di pratica della vita artistica, o meglio... antiartistica ».

Ed E. Weissler conclude: « abbasso l'applauso nei concerti seri, in nome dell'arte, degli uditori e degli artisti! ».

D'altra parte *The Musical Mirror* di Londra tratta anch'esso il quesito: *Is applause necessary?* e conclude che è urtante sentire batter le mani smodatamente, come al Concerto centenario della Royal Academy of Music al Queen's Hall, dove gli applausi durarono così a lungo da occupare il tempo destinato ad un pezzo composto per l'occasione da Mr. Edward German; ma un moderato segno d'approvazione è necessario per togliere ogni possibile malinteso tra esecutori e pubblico.

Noi crediamo che, malgrado le controversie dei raffinati, gli artisti sieno i primi a desiderare che « la rozza abitudine » dell'applauso non si « sradichi » tanto presto, in nessun paese, di qualunque tendenza e di qualunque razza.

I bolscevichi e l'„Aida,, di Verdi

La messa in scena dell'*Aida* di Verdi al teatro di Stato « Opera » di Mosca ha fatto andare sulle furie i critici musicali dei Sovieti, i quali vedono nell'opera italiana un risveglio contro-rivoluzionario e borghese, e un colpo reazionario perpetrato dai direttori del teatro.

L'organo ufficiale « *Isvestia* » dopo aver fatta una descrizione critica dell'avvenimento, scrive: « Credono forse i direttori e gli impresari del Teatro che vi sia un qualche idiota fra il pubblico il quale sia realmente e seriamente interessato nel destino della Principessa Aida? Perché risvegliare sul palcoscenico questo tipico esempio di arte contro-rivoluzionaria e borghese? ».

Un'esposizione paganiniana a Francoforte sul Meno

« In considerazione del reciproco apprezzamento e della sincera benevolenza esistita a suo tempo tra Nicolò Paganini, membro onorario della *Frankfurter Museums-gesellschaft*, e molte famiglie di Francoforte, ed in genere la borghesia della città natale di Goethe, il « Museo storico musicale Freiherr Nikolaus Manskopf » ha preparato, a scopo di cultura e d'istruzione popolare, una speciale esposizione paganiniana in occasione del 140° anniversario della nascita (27 ottobre) dell'indimenticabile virtuoso del violino ».

(*Neue Musik Zeitung*).

DIFFONDETE **MUSICA D'OGGI**

Teofilo Gautier e la musica

Di solito si considera Teofilo Gautier come un uomo antimusicale, e si ripetono i suoi detti come questo: « la musica è il più caro ed il più sgradevole dei rumori ». Ma chi prendesse simili frasi alla lettera rimarrebbe canzonato come se accettasse nel loro senso diretto ed esteriore le ironie ed i lazzi che scoppiavano negli ambienti artistici, ed anche più scintillavano negli studi di pittura, nei ritrovi letterari e nelle cene conviviali di mezzo secolo fa.

Parlando di T. Gautier non bisogna dimenticare che si era nel periodo romantico, quando il borghese era la festa di Turco, specialmente destinata a suscitare l'emulazione degli artisti. Come al tempo delle strane sofferenze del Kreisler di Hoffmann, la musica dei salotti borghesi eccitava tutti i frizzi. Ed ecco che Gautier decretava che la musica è il più caro ed il più sgradevole dei rumori, ed Ernesto Reyer (uno dei buoni compositori francesi di quel tempo) rispondeva: il pianoforte è uno strumento di supplizio. Ma appena entrambi restavano soli, Reyer si metteva al pianoforte, e Gautier ne rimaneva affascinato. « Quante belle sere abbiamo passate assieme, — ricordava Reyer giusto cinquant'anni or sono —. E con che attenzione commossa, Teofilo ascoltava i frammenti che gli suonavo, delle opere di Weber, il suo compositore preferito ».

Nei deliziosi ricordi d'infanzia e di gioventù intitolati *Le Collier des Jours*, Judith Gautier diede notizie precise sulla musicalità di suo padre, di cui Reyer vantava « il dono che pochi gli riconoscevano: una grande sensibilità musicale ». Difatti amava collaborare col Reyer scrivendo per musica.

« Spesso, dice la figlia, quando incominciavamo un'Overture di Weber, egli scendeva pian piano nel salotto, come attirato da un incanto. Quel maestro esercitava su di lui un vero fascino. Nessun altro gli produceva impressione così profonda, e ciò fino da molto tempo, dagli anni del romanticismo. Mio padre sapeva suonare sul pianoforte il celebre valzer del *Freischütz*. Aveva faticato ad impararlo, ma non lo dimenticava, e lo suonava tutt'intero, in movimento vivo, non già con un dito solo, ma con buona diteggiatura e col basso. Eravamo lieti quando consentiva a farcelo sentire. Vedo sempre questo quadro raro. Teofilo Gautier seduto dinanzi al pianoforte, un po' chino in avanti, collo spirito teso in un'attenzione ansiosa e gli sguardi che salta-

vano di continuo da una mano all'altra. Andava sino alla fine del pezzo senza sbagliare mai. Quando si alzava, tutto glorioso, veniva abbracciato e caldamente felicitato ».

Ma anche le pagine dove si parla di Meyerbeer sono assai curiose, perchè accennano ad un progetto che questi aveva ideato per la Francia: di far declamare sulla musica di *Struensee* dei versi che riassumessero il dramma di Michele Beer, pel quale era scritta quella musica di scena.

Si sarebbero indicate al poeta le battute sotto le quali si dovevano porre i versi, suonavole per fargliene intendere il senso. (Una lettera di Meyerbeer spiega la cosa). T. Gautier, in conclusione, non scrisse che il prologo, il quale figura nel suo *Teatro*. D'altra parte egli (che aveva composto il libretto per molti balli) scrisse per Meyerbeer tutt'un oratorio intitolato *Josué*, ma il manoscritto fu smarrito e perduto prima di venir musicato.

Così il *Ménestrel* del 27 ottobre 1922.

I più grandi timpani del mondo

« Pare che i più grandi timpani esistenti sieno stati costruiti di recente per la Minneapolis Symphony Orchestra. Essi hanno un'estensione di mezza ottava di più di quelli di uso comune, e sono uno speciale saggio di timpani a pedale fatti per rispondere ai bisogni delle composizioni odierne.

« Questi strumenti vennero usati per la prima volta nella nuova Sinfonia di Leo Sowerby, dove la parte del timpani va dal *do* basso al *sol diesis* acuto ».

Così *The Musical Mirror*.

COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE A DUE MANI

BEETHOVEN (L. van.).

SONATE. — Nuova edizione critica, riveduta e corretta da A. CASSELLA.

E. R. 1. - VOL. I. (Sonate 1 a 12). L. 10.—

E. R. 2. - « II. (« 13 a 23). » 10.—

E. R. 3. - « III. (« 24 a 32). » 10.—

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

Le singole Sonate si vendono anche separatamente.

EDIZIONI RICORDI

ITALIA

La Critica Musicale. - Firenze, luglio-agosto 1922.

Questo fascicolo è quasi tutto occupato dalla ristampa del Capitolo V, Sezione 2^a delle *Memorie del Palestrina* del Baini annotate da Alberto Cametti. E' annesso un ritratto in xilografia, ispirato a quello celebre dell'Archivio della Cappella Giulia in San Pietro; gli occhi ne riproducono la strana espressione così poco rassicurante. Seguono cinque note di L. P.

Ritratti: s'invita a coltivare l'iconografia dei musicisti, praticata con criterio d'arte.

La *Fiera del Libro*: dopo nostro come « il libro musicale ben poco abbia potuto avvantaggiarsi dalla fiera del libro fiorentina », si propone di organizzare, in occasione del futuro congresso musicale a Firenze, una speciale « mostra del libro musicale italiano moderno ».

San Filippo Neri: s'invita a studiare il Santo fiorentino, in rapporto alla musica, ma dal lato interiore, cioè nelle relazioni tra l'anima del Santo e la musica.

Il Musicista Sordo: La sordità non impedisce ai musicisti grandi, anche immensi, di manifestarsi, perché la musica si sente e si compone leggendo, come la poesia, senza l'intervento dell'esecuzione. Si consiglia di abituarsi a tale maniera di comunicazione diretta colla musica.

Musicofo: parola pedantesca, antipatica, senza suono; è meglio evitarla.

Il Nuovo Giornale. - Firenze, 13 ottobre 1922.

M. FORESTI. - *Isabella ed Olimpia le due mogli del Rossini.*

Note spogliate dall'ormai rara pubblicazione « Di un chirurgo antiquario e de' suoi tempi ».

Santa Cecilia. - Torino, ottobre 1922.

R. FELINI. - *Breve studio analitico della Messa « Landa Sion » di G. P. da Palestrina.*

Illustrazione pratica che fa entrare nell'intima conoscenza di questa bellissima composizione palestriniana.

L. PERACCHIO. - *L'Armonia elementare pratica.*

Continuazione di questa chiara esposizione riassuntiva.

C. BALBIANI. - *Per la tecnica organistica.*

Forse il maggiore ostacolo alla diffusione dell'organo è la difficoltà d'avere uno strumento su cui studiarlo. Si propone di « far sorgere, accanto alle scuole, dei locali dove sia facile ai volenterosi, di esercitarsi sull'organo quando e come desiderano... ». Perché non ne prende per primo l'iniziativa l'A., che è un ben noto costruttore d'organi?

Il Pianoforte. - Torino, agosto-settembre 1922.

A. DAMERINI. - *I sofismi della tecnica.*

«... eccezion fatta per i pochi più rappresentativi... la ricerca tecnica... ha tolto la mano a molti musicisti specialmente giovani... Gli impulsi alla composizione non son più per costoro stimoli che vengono su dal profondo della coscienza umana, irrefrenabili e improponibili, ma sono piuttosto amabile di gioco e desiderio vano di offrire la propria abilità tecnica all'ammirazione della folla o, ... degli

specialisti blazés... ». Tale deficienza di sostanza nell'eccesso di apparenza è il sofismo della tecnica.

P. LANDORMY. - *Noterelle di estetica.*

L'A. difende l'inscindibilità della materia dalla forma (ciò del contenuto poetico dal mezzo per esprimerlo) e dell'intelligenza dalla sensibilità, che formano l'unica realtà della vita cosciente.

DR. R. S. HOFFMANN. - *Franz Schreker.*

« Il compito che l'A. si prefigge è d'incoraggiare a voler conoscere e studiare più a fondo l'opera di questo compositore. Il problema dell'opera tedesca moderna... è così intimamente congiunto alla produzione artistica dello Schreker, che soltanto passando in rassegna tutto lo sviluppo della musica teatrale dopo Wagner riusciremo ad apprezzarlo in tutta la sua importanza ».

L'Arte Pianistica. - Napoli, ottobre 1922.

A. L. - *Adriano Ariani.*

Elogio di questo pianista, compositore, direttore di orchestra « destinato a raggiungere le più alte vette del valore e della celebrità ».

A. LONGO. - *Gradus ad Parnassum.*

Continuazione del commento alla celeberrima opera clementina.

F. BOGHEN. - *L'elogio dell'ignoranza.*

Lo scritto porta il sottotitolo *Paradossi... ma non troppo*, ed è un lamento sull'arte odierna, che ha tante e troppe qualità, ma manca d'ispirazione.

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, novembre 1922.

A. SUAREZ. - *La première lettre de Baudelaire à Wagner.*

Testo (la chiusa è anche riprodotta in fac-simile) della prima lettera scritta dal poeta al maestro, per esprimergli la sua ammirazione. Il documento è corredato di notizie storiche e di commenti.

ROLAND MANUEL. - *Albert Roussel.*

Il maestro viene illustrato quale artista isolato, senz'artificio, avente il solo scopo d'esprimere le proprie sensazioni « senza cadere per ciò nei trabocchetti del sentimento ».

L. SAMINSKY. - *L'art du chef d'orchestre.*

In poche pagine, l'A. mette le basi dell'arte di dirigere, considerando i tre punti di vista: ritmo, sonorità, interpretazione.

H. LEMONNIER. - *Louis Vitet et la Marseillaise.*

Si citano vari passi in cui « il dottrinario del giusto mezzo » parla con chiaro entusiasmo della Marsigliese nel 1825, proprio al tempo della consacrazione di Carlo X!

M. DOUEL. - *Les dernières années d'un violoniste: Henri Vieuxtemps.*

Quadro della vita, ed in specie degli ultimi anni, del grande violinista belga, di cui si è testé celebrato il centenario. Annesso un facsimile d'autografo.

L. FRATI. - *Le roi des chanteurs: Bernacchi.*

Notizie sul soprano bolognese Antonio Bernacchi, nato nel 1685, morto nel 1756, che fu celebre a' suoi tempi quale esecutore e quale insegnante.

Le Courier Musical. - Parigi, 15 ottobre 1922.

E. JAQUES-DALCROZE. - *L'art musical et le Public.*

« Un'educazione razionale e sperimentale iniziata sui

banchi della scuola, può, in 40 anni, mutare completamente la mentalità artistica d'un popolo ».

E. COMBE. - *Fécondité et Génie.*

« La fecondità è forse essenziale al genio? Dall'intimo di me stesso provo per fecondi un'ammirazione non esente d'invidia; sono i felici, i figli prediletti d'Apollone. Quelli che li sprezzano, vorrebbero poter fare altrettanto ».

H. ETLIN. - *De la Technique du Piano.*

Accenni ad un metodo proprio di tecnica pianistica, fondato sulle reali facoltà della mano e delle singole dita. Lo studio pare ne riesca notevolmente facilitato.

Le Monde Musical. - Parigi, settembre 1922.

W. LANDOWSKA. - *Sur l'interprétation de la musique à deux voix de J. S. Bach.*

L'A. spiega come sia il genere più arduo da interpretare, e come solo per questo Bach abbia detto qualcosa sull'esecuzione della sua musica, raccomandando di suonare cantabile ed espressivo.

I. B. THIBAUT. - *La modulation Grégorienne.*

Conferenza sull'esecuzione del canto liturgico tradizionale in senso mensuralista.

R. THIBERGE. - *Education Musicale de l'oreille ou la mémoire des tons.*

L'A. consiglia di far sviluppare l'orecchio non già per via di calcolo, per esempio percorrendo i gradi intermedi d'un intervallo, bensì sulla base della memoria. L'orecchio agisce sicuro solo per intuizione, quindi a base d'automatismo.

ottobre 1922.

L. SAMINSKY. - *L'influence des dames dans la vie musicale a New York.*

L'A. mette in risalto come nella migliore società di Nuova York la musica abbia parte molto larga; alle maggiori società di concerti sono preposti comitati di signore, che vi dedicano attività, tempo, denaro.

M. GILLET. - *Essai sur les principes d'un programme rationnel d'enseignement humain.*

Estratto d'un ampio programma, fondato sull'insegnamento collettivo fatto a scuola, fino dalla più tenera età, a base intuitiva: prima la pratica, poi la teoria.

Musical Opinion. - Londra, ottobre 1922.

H. O. ANDERTON. - *Cameo Portraits N. 23. A Reincarnation of Herme-Choragus.*

La reincarnazione d'Ermete-corago è Mr. Joseph Lewis, ottimo direttore di coro e buon amico dei suoi cantori.

A. CARSE. - *Rimsky-Korsakoff on Orchestration.*

Ampla recensione del « Principi di Orchestrazione » recentemente editi in inglese dalla Russian Music Agency.

L. HENRY. - *Contemporaries: Arthur Bliss.* (Continua).A. E. HULL. - *Modern Music and a New International.*

Data la celerità e l'intensità della vita musicale odierna, che rende più urgente che mai di conoscere quello che si sta facendo nei vari paesi, l'A. propone la costituzione d'una società internazionale di musica.

A. CORBETT-SMITH. - *Music and Salesmanship* (Musica e commercialità).

La vita musicale ha dei lati d'inevitabile commercialità; un solo esempio: Paderewski non sarebbe mai salito a tanta fama se non avesse saputo anche fare i propri affari. Si invitano quanti conoscano casi di notevoli e ben organizzati successi, ad indicarne la storia, così da costituire una solida base d'esperienza comune.

Musical Opinion. - Londra novembre 1922.

F. BERGER. - *Charles Santley: An Appreciation.*

Necrologia in memoria del grande baritono mancato di recente.

E. BLOM. - *Studies at Random. XVI. - A Revival of the Carol.*

Illustrazione delle due Carols scritte da Arnold Bax per coro su canti di Natale del secolo XV; e dell'altra composta dallo stesso maestro per una voce e pianoforte od orchestra. E' la rinascita d'una vecchia forma popolare inglese.

E. JAQUES-DALCROZE. - *Exaggeration.*

In forma di dialogo l'A. spiega che se gli artisti esagerano nell'eseguire, è perché il pubblico ve li spinge rimanendo freddo davanti all'interpretazione sobria.

A. E. HULL. - *Atonality.*

Alle recenti esecuzioni di Salisburgo, una delle impressioni generali fu che Schönberg sia il fondatore della pratica atonale. L'A. mostra quanto sia diversa la realtà. Lo scritto continua.

H. ANTCLIFFE. - *Pizzetti's New Sonata.*

Accurata analisi della magnifica Sonata per Violoncello e Pianoforte, che è uscita in edizione Ricordi.

S. GREW. - *Madrigal Rhythm.*

L'A. mostra come i madrigalisti inglesi amassero musicare versi giambici, aggiungendo una sillaba debole alla fine (versi uguali ai giambici-dimeri degli Inni Bourgeois). « Questa sillaba ridondante è il tratto caratteristico del testo madrigalesco ».

The Musical Times. - Londra, ottobre 1922.

I. ATKINS. - *Bach's Organ Music.*

Ampla recensione del libro *The Organ Works of Bach* di Mr. Harvey Grace (ed. Novello).

A new Choral Work by Holst.

« La nuova opera corale di Holst » è l'*Ode alla morte* su testo di Mr. Whitman, eseguita al « festival » di Leeds.

W. F. H. BLANDFORD. - *Studies on the Horn. II. Wagner and the Horn Parts of « Lohengrin ».*

Continuazione degli studi sul Corno. L'A. illustra la maniera d'usare questo strumento nel *Lohengrin*. Segue una rettifica sulla data d'introduzione dell'uso dello strumento in Inghilterra (1754), e delle notizie del Dr. Graman Flood su Winch, cornista di Händel.

J. PULVER. - *Music by Wireless.*

Interessante resoconto sulla trasmissione di musica col telefono senza fili, ricevuta alla stazione 2 U. M. da Mr. H. Lloyd dell'Università di Sheffield.

S. GREW. - *Some aspects of William Byrd.*

L'A. esalta vari lati della personalità di W. Byrd, il vecchio polifonista, « più grande di Händel », ch'ebbe il dono di sentire e d'esprimere la sublimità quanto Palestrina.

The Musical Times. - Londra, novembre 1922.

M. D. CALVOCORESSI. - *What is « modern » music?* (Che cos'è la musica « moderna »). Di solito tale espressione significa « musica scritta adesso, secondo principi e metodi diversi da quelli a cui si è avvezzi e che si approvano »; ma « la musica non invecchia. Se possiede vera freschezza e vitalità, le conserva per sempre ».

A. BRENT-SMITH. - *Painted - Music*. (Musica dipinta).

La musica ha larga parte nei soggetti di pittura, non tanto nei ritratti di musicisti, quanto per quadri con grandi uomini che stanno suonando, ed anche più per rappresentazioni pittoriche dell'essenza poetica della musica. Si considerano queste varie categorie di opere d'arte.

MRS. FRANCK LIEBICH. - *Credo in Mozart*.

Si spiega perché i modernissimi, e primo Stravinskij, amano Mozart: se tutti avessero tanta confidenza coi mezzi odierni come con quelli del tempo di Mozart capirebbero la semplicità di tante opere odierne.

Music and Letters. - Londra, ottobre 1922.

W. W. ROBERTS. - *César Franck*.

In occasione del prossimo centenario dalla nascita del grande maestro francobelga, l'A. ne esamina le opere rappresentative.

E. F. KORNSTEIN. - *How to Practise a String Quartet*. (Come si studia un Quartetto a corde).

L'A. spiega, in forma chiara e viva, come il « Quartetto Ungherese » procede nello studio d'un Quartetto moderno. E' uno scritto che dovrebbe esser letto dai giovani musicisti che si dedicano a questo genere così alto e delicato.

E. GOOSSENS. - *The String Quartet since Brahms*.

Sguardo all'evoluzione del Quartetto a corde da Brahms in poi, mettendosi dal punto di vista stilistico e tecnico.

H. J. WATT. - *Rule and Law in Music* (Regole e Legge in musica).

« Non vi sono regole in musica » è una frase che oggi si sente ripetere spesso. L'A. ne dimostra l'assurdità, pure mostrando l'ampiezza di criteri che è necessari alla scelta ed all'applicazione delle regole e delle leggi estetiche.

J. MARK. - *The Jonsonian Masque*.

L'uso artistico delle maschere era quasi inesistente prima che Ben Jonson ne trasse partito genialmente nel secolo XVII. Qui si studiano i vari balli e spettacoli di Corte dovuti al Jonson, mostrando l'Inghilterra « come una seria rivale dell'Italia nella sua posizione di pioniera della musica operistica ».

R. B. HURRY. - *A Far-Eastern Gateway*.

Amplie notizie sulle vicende della musica a Scianghai, dalla dichiarazione di guerra in poi. I soli organismi musicali erano in mano di tedeschi. Oggi le cose sono mutate, specie grazie ad un italiano: Mario Paci.

A. CARSE. - *Brass Instruments in the Orchestra* (Gli strumenti d'ottone in orchestra). Studio storico.

Notizie sul tempo e la maniera in cui s'incominciarono ad usare in orchestra i vari strumenti di ottone: tromboni, trombe, corali, tuba.

L. FLEURY. - *The Flute and its Powers of Expression*.

L'eminente flautista francese illustra il suo strumento storicamente, nel suo carattere essenziale, e ne' suoi mezzi d'espressione.

Y. BARNARD. - *Music of the Commonwealth*.

Di solito gli storici (e l'A. ne cita alcuni) dicono che la musica fu soppressa in Inghilterra nell'interregno che successe alla caduta di Carlo I (1649). « Scopo di quest'articolo è di correggere tale affermazione, e di mostrare che durante l'interregno la musica fu popolarissima e tutt'altro che soppressa ».

W. H. GRATTAN FLOOD. - *The Beggar's Opera and its Composers* (La « Beggar's Opera » ed i suoi compositori).

Nell'opera-pasticcio, che esumata dopo due secoli è al suo terzo anno di successo in Inghilterra, solo un terzo delle arie imbastite ed armonizzate è inglese, il rimanente è d'altri paesi. Qui si enumera l'origine finora nota dei vari pezzi.

I. DEAN PAUL. - *Musings*.

Meditazioni estetiche sulla musica nella vita sentimentale ed intellettuale del nostro tempo.

The Chesterian. - Londra, ottobre 1922.

E. STEIN. - *Alban Berg and Anton von Webern*.

Sguardo sintetico alle principali opere di questi due scolarci di A. Schönberg: Alban Berg sinfonista denso e complesso, Anton von Webern « il compositore del pianissimo espressivo ».

C. A. HARRIS. - *On the foreign origin of some national airs and schools*. (Sull'origine straniera d'alcuni canti e di Scuole nazionali).

L'A. è convinto del carattere universale della musica, e mostra come melodie divenute popolari ed ufficialmente nazionali in dati paesi, provengano invece da altri: caso tipico l'inno germanico che fu scritto in Inghilterra. Lo stesso si nota nelle Scuole artistiche. Esempi italiani: la Scuola Veneta fondata da Willaert, quella napoletana da Tintoris, entrambi fiamminghi.

G. M. GATTI. - *The musical Cities of Italy*.

Sguardo alla vita musicale fiorentina, di cui la rinascenza « è dovuta in non piccola parte alla presenza d'Ildebrando Pizetti »; ma dove i vari musicisti non costituiscono un gruppo unico né una Scuola.

H. ANTCLIFFE. - *Impulse in Composition and Interpretation*.

Il compositore è spinto da un impulso quando scrive, e pure l'interprete quando rivela l'opera d'arte. Quest'ultimo deve aver coscienza dell'impulso originario, anche quando, per avventura, volesse non seguirlo tutto ed in parte.

The Sackbut. - Londra, ottobre 1922

S. GREW. - *Frederick Delius*.

Elogio del maestro considerato nel senso d'un musicista essenzialmente inglese, malgrado diverse influenze ed apparenze esteriori.

S. GODDARD. - *Music in Salzburg. August 1922*.

« Il maggiore interesse nel sette concerti di moderna musica da camera... stava nell'esecuzione delle opere di Schönberg e dei suoi allievi... cioè Egon Wellesz e Anton von Webern, più assimilatore il

primo d'influenze straniere, più denso il secondo. L'A. accenna anche alle esecuzioni mozartiane.

N. CHAPLIN. - *Ancient Dances and Music*.

L'A. spiega come le sorse l'idea di studiare le antiche danze del cinque e seicento, che tutte si trovano in libri francesi. Ma bisognava rifarne la pratica, e per questo buon aiuto venne dal signor Carlo Coppi della Scala di Milano e dalla signora Lucia Corman. « Così è che i Balli Russi trassero la loro preparazione dalla Scuola Italiana ».

F. CROME. - *Danish Composers of our own time*. (Compositori danesi contemporanei). Sguardo all'odierna Scuola Danese, con speciale menzione di P. C. Lange-Müller, Victor Bendix, Gustav Heisted, Louis Glass, Carl Nielsen ed altri.

A. WEISSMANN. - *The International Society for New Music*.

Nelle riunioni musicali tenutesi a Salisburgo l'estate scorsa, fu decisa la fondazione di una società per la nuova musica avente il suo centro a Londra, L.A., ch'è tedesco, spiega l'opportunità di tale scelta, perché l'Inghilterra è musicalmente terreno vergine, ed interessata a farsi viva nell'avvenire artistico.

W. J. HENDERSON. - *British Music in New York*.

L'A., certo americano, enumera con soddisfazione gli autori, i lavori, gli esecutori inglesi che andarono affermandosi a Nuova York negli ultimi anni.

U. GREVILLE. - *Unaccompanied Songs*.

Viva difesa dell'essenza vocale nella musica per canto; « nei migliori canti l'interesse capitale deve risiedere nella linea vocale, senz'alcun né accompagnamento; che, né coprono la voce, né si scrivano il principale compito d'illustrare la poesia... » (L'autrice è cantrice valente).

H. G. SEAR. - *Syngé and Music*.

L'A. illustra la non comune cultura musicale del commediografo John Millington Syngé, e consiglia ai musicisti di leggerne i lavori.

Allgemeine Musik Zeitung. - Berlino, 20 ottobre 1922.

E. HEINEMANN. - *Mozarts Operntexte*. (I libretti d'opera di Mozart).

Mozart sognava un melodramma nazionale in lingua tedesca, come dice chiaro la lettera del 5 febbraio 1783; ma, spinto dalle circostanze, compose Don Giovanni e Le nozze di Figaro su testo italiano, adoperandosi questo alle sue intenzioni musicali. Problema che ha il suo massimo sviluppo nel Flauto magico, dove, pure il testo essendo tedesco, Mozart ne nobilitò e ne aggiunse la veste esteriore con rara libertà.

O. BESCH. - *Das Ideomotorische in unserm Stimmorgan und die Musik*. (L'elemento ideomotorio nell'organo vocale e la musica). Ampio resoconto d'una pubblicazione del Dr. M. Bukofzer, sulla parte che hanno i moti inconsci degli organi vocali nell'espressione musicale.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, agosto-settembre 1922.

W. MICHAEL. - *Die Entstehung der Wassermusik von Händel*.

Retifica delle notizie finora accettate da tutti e della strumentazione data da Chrysander (nel vol. 47 della grande edizione) della Wassermusik (Serenata sull'acqua) di Händel. L'A. ha scoperto un resoconto

del Residente di Brandeburgo a Londra, Friedrich Biner, in data 30 luglio 1717, che precisa i fatti.

F. MUNTER. - *Ignaz von Beecke (1733-1803) und seine Instrumentalkompositionen*.

Amplie notizie sulle opere strumentali di questo compositore, che « va messo a fianco (benchè con minor merito) a Schobert per la musica da camera con pianoforte, a Boccherini per la musica ad archi, ed a Dittersdorf per la sinfonia ».

G. KINSKY. - *Beiträge Zur Tielke-Forschungen*. Contributo alle ricerche su Joachim Tielke, luterano di Amburgo, che nel 1662 fu a Brescia nella bottega di Santo Maggini, come prova l'iscrizione del contrabbasso del Museo Heyer.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, 15 settembre 1922.

DR. A. HEUSZ. - *Händels « Julius Cäsar » auf der Göttinger Bühne*.

In occasione dell'andata in scena del melodramma Giulio Cesare di Händel al teatro di Göttingen, l'A. illustra ampiamente l'opera, mostrandosi poco propenso alla risumazione, per quanto ben fatta.

DR. R. FELBER. - *Die internationalen Kammermusikführungen und die Mozart-Festspiele in Salzburg*.

Resoconto delle esecuzioni di Salisburgo, dove la musica moderna non pare abbia data troppa gioia all'A., il quale nota il tono pessimista, doloroso, convulso di tutti i modernissimi. Ma poi, « dopo quattro giorni di clima polare dell'esecuzione di musica da camera », venne il sole consolatore: Mozart.

H. SOCNIK. - *Wagners « Siegfried » auf der Zoppoter Waldbühne*.

A Zoppot, su una collina boscosa, dodici anni fa venne costruito un teatro all'aperto, che trovò un appassionato ed intelligente animatore nel régisseur Walter Schäffer. Si rende conto dell'esecuzione del Siegfried di Wagner rappresentato l'estate scorsa

novembre 1922.

Il fascicolo è dedicato ad Enrico Schütz di cui il 6 novembre è ricorso il 250° anniversario della morte.

DR. A. HEUSZ. - *Heinrich Schütz, dem grossen Manne und Künstler!* (Ad E. Schütz, grande uomo e grande artista).

Schütz e l'arte sua vennero dimenticati così presto, che G. S. Bach, appena un secolo dopo, quasi l'ignorò. Eppure si tratta d'una delle figure principali per l'arte tedesca. L'A. vede un segno augurale nelle odierne celebrazioni, in rapporto alla tragica ora che la Germania traversa.

B. F. RICHTER. - *Die Passionen von H. Schütz*.

Notizie storiche sulle esecuzioni e sulle edizioni più o meno ritoccate delle quattro Passioni di Schütz.

DR. H. LEICHTENTRITT. - *H. Schütz und seine Bedeutung für unser Musikleben*. (H. Schütz ed il suo significato per la nostra vita musicale).

Consigli pratici sulla scelta dei pezzi per eventuali esecuzioni, e sui rapporti tra coro e strumenti, nella musica dello Schütz, dal quale parte la curva che, passando per Bach, raggiunge gli espressionisti del ventesimo secolo.

DR. M. SCHNEIDER. - *Zur Wiedergabe Schützscher Musik.* (Per l'esecuzione di musica dello Schütz).

Non bisogna rimanere nell'errore di credere che i vecchi maestri non abbiano scritto tutto l'occorrente per la loro musica. Tutt'altro; ciò che vi si aggiunge è più o meno cosa da dilettanti. Il basso numerato si trattava, sì, con grande libertà, ma era sempre un accompagnamento, cioè cosa secondaria, senza volontà propria.

DR. R. STEGLICH. - *Schütz und Händel.*

Benchè sia ancora incerto se Händel abbia conosciuto l'opera del vecchio maestro, l'A. mette in risalto gli elementi artistici dello Schütz che rivivono nel grande compositore di Halle.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1921. - Zweiter Teil. - Lipsia, novembre 1922.

Fascicolo in onore di Max Friedländer, di cui si festeggia il 70° anno d'età.

H. KRETZCHMAR. - *Max Friedländer zu seinem 70. Geburtstag.*

Illustrazione dell'opera complessiva, nel campo musicale del Friedländer, « a cui non v'è nessun musicista o studioso di teoria, che non vada debbo, per preziosi suggerimenti, di durevole riconoscenza ».

G. SCHÜNEMANN. - *Indice dei lavori pubblicati dal Friedländer.*

H. ABERT. - *Der gegenwärtige Stand der Forschung über die antike Musik.* (Lo stato attuale della musica antica).

Sguardo alla storia degli studi tedeschi di musicologia greco-romana dal Boeckh (1811) fino ai nostri giorni. Interessante per gli italiani la parte che riguarda la civiltà romana.

A. SCHERING. - *Ueber Musikhören und Musikempfinden im Mittelalter.* (Sull'orecchio ed il senso musicale nel medioevo).

Nella musica medievale « è impossibile, in nessun pezzo, sentir battersi il cuore di chi l'ha creata, ... La conquista dell'idea, di dare alle varie voci d'un pezzo un comune indirizzo espressivo, senza privarle della loro individualità, va considerata come uno dei massimi momenti della storia musicale, e segna la fine del medioevo... ».

A. EINSTEIN. - *Die deutsche Musiker.* - *Autobiographie.*

Notizie sulle numerose autobiografie di musicisti (tedeschi) dal settecento fino a R. Wagner.

H. MERSMANN. - *Zur Stilgeschichte der Musik.*

La musicologia è uscita dalla fase preparatoria quando incominciò a mettersi in rapporto colla storia delle altre arti e della cultura generale. Allora le liste di nomi fecero posto all'evoluzione delle forme e dello stile, sulla base di fasi più o meno determinate. Qui l'A. ne indica 8, e segue il volgere dello stile dell'arte tedesca fino all'impressionismo, col Canto della terra di G. Mahler (1911, op. postuma).

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, 5 ottobre 1922.

DR. H. ERPF. - *Neue Ziele der Musik.* (Nuovi fini della musica).

In questo fascicolo e nel seguente, si considerano ampiamente le cause dell'odierno travaglio dell'arte musicale e le sue conseguenze tecniche, trandone previsioni per l'avvenire. L'A. avrebbe dato ben

maggiori solidità al suo scritto (che pure è notevole), se avesse guardato un po' fuori dell'arte tedesca; la quale, è ormai accettato, non è la più viva né la più promettente. Lo scritto continua nel fascicolo seguente.

F. H. BRUNS. - *Franz von Holstein.*

Si illustrano delle lettere di Fr. von Holstein, poeta e musicista, a Carl Richter, direttore d'orchestra, scritte tra il 1872 ed il 1876, e che rivelano la nobile figura morale ed estetica del loro autore. Lo scritto continua nel fascicolo seguente ed in quello del 16 novembre.

DR. A. REIFF. - *Pedro Cerone der grösste Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts.* (Pedro Cerone il più grande teorico di musica del secolo 16°).

Sommario del *Melopeo*, il solo lavoro conosciuto del Cerone.

H. GÜTLER. - *Ostpreussen als Musikland.* (La Prussia Orientale come paese musicale).

Sguardo storico alla parte ch'ebbe la Prussia Orientale nell'arte tedesca del passato, ed alla sua attività odierna assai viva e feconda.

C. STANG. - *Deutsche Dirigenten der Gegenwart.* - *Carl Leonhardt.*

Ritratto biografico di questo giovane direttore d'orchestra del teatro di Stoccarda.

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, 19 ottobre 1922.

DR. L. HIRSCHBERG. - *Balladisches bei Robert Franz.*

Ricorrendo il 24 ottobre il trentesimo anniversario della morte del Franz, l'A. illustra la grandezza (tutta efficace e semplicità) delle sue Ballate, che spera possano diffondersi nuovamente, ora che sono divenute editorialmente di dominio pubblico.

S. RÖCKL. - *Drei unveröffentlichte Briefe des Tondichters Robert Franz.* (Tre lettere inedite di R. Franz).

Sono dirette a Georg Scherer, e si trovano alla Biblioteca di Stato a Monaco di Baviera. Il Franz ringrazia per gli invii di varie pubblicazioni ricevute.

Musikblätter des Anbruch. - Vienna settembre-ottobre 1922.

P. STEFAN. - *Mahler für Jedermann.* (Mahler per tutti).

Primitiva del volume di prossima pubblicazione, edito dalla casa « Wila » di Vienna. L'A. esalta l'umanità del grande musicista austriaco.

J. HAUER. - *Instinkt und Deutung.* (Istinto e significato).

Per l'A. tutta la musica fatta finora, lo stesso linguaggio, tutto è istintivo, cioè più o meno bestiale. Una cosa sola è spirituale: il *metos atonale*, « ch'è lo zenith della spiritualità umana, della cultura, e di tutto questo è culturalmente concepibile ». Ed è la consolazione concessa all'Europa straziata dalla guerra.

H. J. HOLZ. - *Die tradition des Opernbuches.* (La tradizione del libretto d'opera).

I librettisti elaborano per lo più drammi o poemi o novelle preesistenti, quindi tradizionalmente collaborano tre forze: quella del creatore del dramma, quella del librettista, e quella del musicista; che

TRE POEMI

di

Rabindranath Tagore

(*) da "Il Giardiniere,"

Musica di
Franco Alfano

II.

Calmo

CANTO

E - gli mor - mo - rò: « A - mor mi - o al - za i tuoi oc - chi... »

Calmo

pp

Animato

Lo rim - pro - ve - rai a - spramen - te di - cen - do:

Animato

f (stroppato)

ritornando al tempo

f « Par - ti! » *p* Ma e - gli non si mos - so.

ritornando al tempo

pp

(*) Con autorizzazione dell'editore-proprietario G. Carabba di Lanciano (Abruzzi)
Proprietà G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO. (Copyright MCMXIX, by G. RICORDI & Co.)
Tutti i diritti di esecuzione, traduzione, trascrizione e riproduzione sono riservati.
All rights of execution, reproduction, translation and transcription are strictly reserved. 117480

ten. teneramente

Stet-te da-van-ti a me te-nen-do-mi per le ma-ni.

pp espressivo

rubato

Dis-si: «La-sciami!» Ma e-gli... non se-ne andò

pp

poco fz

Poco agitato

f *p*

indugiando..... Ac-costò il su-o vi-so al mio orec-chio

molto espressivo

poco ritenendo..... *f rit.....*

Le sue lab-bra sflora-rono il mio volto Tre-ma-l... e

poco ritenendo.....

fz *fz* *(seguire)*

p *pp*

dis-si: «Troppo ar-di-sci!» Ma e-gli non si commo-se...

p *pp* *espressivo*

Più lento e molto triste

pp

Pre-se la ghirlan-da ch'era al mio col-lo... e mi lascio

Più lento e molto triste

ppp poco

O - ra pian-go e do - man-do al mio cor

stentando

estremamente P

e subito molto cresco.

ancora (appassionato e angosciato) molto

<Per - chè non tor - na?>

ancora molto rubato

Ritornando al tempo iniziale

dim:...

ppp

cupo

triste e lontano

117480

può, o esprimere il contenuto poetico originario, o sciuparlo, o renderne immortali punti anche deboli, col valore della musica.

DR. O. ERHARDT. - *Zur Wiederbelebung modern Opern.*

L'A., che è Oberrégisseur a Stoccarda, spiega come si può salvare l'esecuzione di tre opere particolarmente ingrate sulla scena, *Euryanthe* di Weber, il *Corregidor* di H. Wöll, e *Die Rose von Liebesgarten* di H. Pfitzner.

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 28 ottobre 1922.

DR. J. MÜLLER. - *Die Choralbearbeitung von Bach bis zur Choralfantasie Regers in gedrängter Form.*

Ampla e dotta dissertazione (che va oltre il fascicolo dell'11 novembre) sull'Elaborazione del corale da Bach fino, in forma condensata, alla Fantasia-corale di M. Reger.

Revista Musical Catalana. - Barcellona, settembre, ottobre 1922.

Tutto il fascicolo è dedicato alla memoria di Filippo Pedrell, di cui la personalità individuale ed artistica viene illustrata da vari lati, con scritti intonati ad ammirazione ed a profondo affetto.

V. M. DE GIBERT. - *In Memoriam.*

Rapido sguardo alla parte avina del Pedrell nella vita musicale catalana.

G. M. SUNYOL. - *El gregorianisme del Mestre Pedrell.*

Centi della parte ch'ebbe l'arte gregoriana nello sviluppo musicale del maestro, e sua adesione alle teorie dei Benedettini di Solesmes.

LL. MILLET. - *Et mestratge d'En Pedrell.* (Il magistero di Pedrell).

L'A. esalta l'altezza e la fecondità dell'azione che il maestro esercitava sugli altri, coll'emanazione delle sue proprie qualità.

J. BARBERÀ. - *Els fonaments de l'obra musical del Mestre Pedrell.*

«Le basi dell'opera musicale del Maestro Pedrell» sono: canto popolare, assimilazione delle conquiste altrui accompagnata da studio delle tradizioni nazionali, profondo senso della missione propria dell'artista, espressione sincera di quello che si sente dentro di sé.

A. MESTRES. - *Memento.*

Breve ricordo della lettura del *Pirenei*, allora appena composti, fatta col maestro e con Granados.

F. LLURAY. - *El calvari del Mestre.*

«Il calvario del Maestro» è il seguito delle lode contenute per raggiungere l'odierna fioritura della musica catalana.

H. ANGLÈS. - *Els últims dies del Mestre.*

Affettuosa descrizione degli «ultimi giorni del Maestro» e della sua morte edificante.

E. L. CHAVARRI. - *La incomprension vers Pedrell.*

Per l'A. l'ambiente musicale spagnolo, specie a Madrid, è avvilto, meschino, falso: come poteva capire l'arte nobile, patriottica, sincera di Pedrell?

R. GERHARD. - * * *

Lamento sull'insufficiente eco trovata nel pubblico dall'opera di Pedrell come artista creatore.

G. DORET-G. BECKER. - *La prensa extranjera i el Mestre Pedrell.*

Catàleg de les obres del Mestre Pedrell. Bibliografia con commenti e notizie.

Musical America. - Nuova York, 16 settembre 1922.

O. THOMPSON. - *Living a Libretto: The Serious Comedy of Da Ponte.* (Vivendo un libretto: la commedia seria di Da Ponte).

Memorie biografiche del celebre librettista veneto «abate, rimatore, libertino, lussuoso, libraio, dramaturgo, distillatore, speciale. La sua vita fu uno sconnesso libretto imbastito in maniera tanto assurda quanto uno dei testi che occupavano i compositori del tempo».

MUSICA VOCALE DA CAMERA

con accompagnamento di Pianoforte

O. RESPIGHI

DEITÀ SILVANI. - Cinque liriche di A. Rubino, musicate. S.

117081 - 117085. - N. 1 *I Fanni*. - N. 2. *Musica in orto*. - N. 3. *Egle*. - N. 4. *Acqua*. - N. 5. *Crepuscolo*. Ciascuna L. 3

117086. - *Unitè* » 12

117089. - *Il Tramonto*. Poemetto lirico. Parole di P. B. Shelley. Traduzione di R. Ascoli. Ms. » 6

CINQUE LIRICHE:

117191. - 1. *I tempi assai lontani*. Parole di P. B. Shelley. Traduzione di R. Ascoli. Ms. o Br. » 3

117192. - 2. *Canto funebre*. Parole di P. B. Shelley. Traduzione di R. Ascoli. Ms. o Br. » 3

117193. - 3. *Par les soirs*. Paroles de Mr. de Fersen. Ms. ou Br. » 4

119194. - 4. *Par l'étreinte*. Paroles de Mr. de Fersen. S. ou T. » 3

117195. - 5. *La fine*. Parole di Rabindranath Tagore. Traduzione di C. Zannoni Chauvet. Ms. o Br. » 4

117196. - *Unitè* » 14

117459. - *E se un giorno tornasse...* Recitativo. Parole di V. Aganoor Pompili. Ms. » 3

(Nel prezzo è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI



TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

"LA TEMPESTA,, al Dal Verme

Felice Lattuada e Arturo Rossato possono essere ben lieti della calorosa accoglienza che il pubblico milanese, la sera del 23 novembre, ha fatto alla loro *Tempesta*; cinque chiamate dopo il prologo, sei dopo il primo atto, cinque dopo il secondo, cinque dopo il terzo, delle quali una decina al maestro a cui dovette, spesso, associarsi il librettista.

I due autori, infatti, meritavano la più grande simpatia, oltre che per il buon nome che godono, anche per la nobile fatica alla quale entrambi si erano accinti, il primo col ridurre a libretto di opera la complessa e fantastica commedia shakespeariana, il secondo col rivestire di musica un argomento che, per il suo speciale carattere e per le numerose difficoltà tecniche, non avevano osato affrontare musicisti di solida reputazione e sicura esperienza.

Tutta la stampa, anche a traverso qualche deferente riserva, ha riconosciuto il valore dei due autori e ha loro rivolto parole di vivo elogio e di plauso.

Riproduciamo alcuni giudizi.

Corriere della Sera:

Che se invece il Lattuada sa contenere e osservare le giuste proporzioni fra causa ed effetto, allora lo ritroviamo nell'atteggiamento assunto dettando, prima di *Tempesta*, le sue composizioni minori. Miranda, ad esempio, è presentata e condotta felicemente a traverso buona parte dell'opera, senza eccessi, circondata da un alone magico di pura poesia. Le figure di Stefano e del Buffone nelle scene di sapere popolare profuse di libazioni e di coazioni, ricevono dalla musica un loro carattere, bizzarro ma sano. La libertà nella costruzione degli episodi musicali non impedisce al maestro, di toccare una evidenza plastica considerevole. Anche Calibano si riflette nel mimetismo orchestrale con le linee sue di mostro e di selvaggio, in maniera realistica e però propria; né Ariete manca di rilievi in orchestra, ove una trama di suoni evanescenti, di note dai timbri celestali, ne rivelano la natura di silfo vagante negli spazi eterei.

La Giustizia:

Le belle pagine nella *Tempesta* sono parecchie, ed alcune sono anzi bellissime. L'inizio tempestoso, che in una voragine di rimi e di sonorità afferma con felice intuito il tema breve e

drammatico della tempesta; le lamentazioni interne dei naufraghi, mescolate al brivido freddo degli armonici; l'ultima parte nella quale il sereno del cielo e la placida tranquillità del mare sono intimamente respirate dall'emozione del compositore, fanno sì che in questo bel compatto prologo si affermino specialmente le doti precipue dell'opera e del musicista. Nel primo atto raccogliamo la «sorrta» di Miranda, dolce e nostalgica; la scenetta dei due ubriachi, resa con un grottesco musicale originalissimo; il limpido e scintillante fraseggiare di Ariete, ch'è tutto uno svolazzo di rimi ed un brillo di note acute che sprizzano come cascate; l'ambientamento musicale del dueto d'amore, ch'è tutto pervaso dal sotto lirico di un'ampia e bella frase. Nel secondo atto è ottimamente consegnata tutta la scena tra il Buffone, Calibano e Stefano. Specialmente in questo punto dell'opera si rivela l'uomo di teatro, il musicista che sa portare alla ribalta gli elementi della sua composizione e sa bene pesare ogni dettaglio musicale sopra quella bilancia dove le proporzioni teatrali debbono avere un peso esatto.

Dopo una lunga scena un po' rilassata e grigia, l'ispirazione risorge nel finale, dove le voci degli amanti tengono sospeso sul mormorio sinfonico, un canto largo e dolcissimo. Nel terzo atto, sebbene gli elementi intrinseci della musica siano forse meno importanti, pure l'elemento atmosferico è più perfetto e più aderente all'ispirazione fiabesca del libretto.

Il Secolo:

Le impressioni del pubblico, quando volessi tradurle a titolo d'informazione, si riassumerebbero nel quasi unanime riconoscimento d'un forte spirito, cui non mancano che ordine, scelta e misura; di un talento tuttora esaltato e informo; di un cervello-crogiolo in cui fervono e ribollono cento metalli preziosi, ma da cui il lambiccio dell'arte non ha ancora estratto le scorie, e soprattutto espresso le doti, per le formazioni definitive. Pare, al più, che il Lattuada sia miglior colorista che architetto. Egli ottiene ingegnosi effetti di luce e di tinte, ma avendo più sensibilità che idee, e dovendo dare a moti nervosi, appassionati e continui, ma un po' brevi e discontinui, della sua ispirazione, un assetto e uno stile, il risultato, salvo, si arruffa, e la composizione non lievita, non respira.

L'Italia:

Però il Prologo in cui sul violento mugugno della *Tempesta* — la naturale protagonista dell'opera — domina solenne l'esorcizzante invocazione del Re, dà, fra il furibondo cozzare degli elementi tonici orchestrali, una innegabile impressione di grandiosità; sorpassata la castigata rappresentazione della bufera beethoveniana, sopravanzata la pure sempre armoniosa severità dell'irragano verdiano, moltiplicato l'impeto dei turbini di vento e di tempesta wagneriana, il Lattuada ha posto la sua orchestra titanicamente eretta contro la natura selvaggia ed in quella ha ridestato le più furibonde risonanze di questa.

Grande sviluppo ha invece il coro, sia che con colore

di tuba, come dice la didascalia, prorompa in voci lamentose or vicine or lontane, sia che, vera e propria elegia, scandisca il ritmo al corteo dei naufraghi, o infine alletti di sonorità giocose la generale esultanza delle ciurme che raccolgono le vele per il ritorno a lidi più sereni; abile, contrappuntisticamente magistrale, la fattura di questi cori, e di effetto notevole, ma troppo pesante, lo sviluppo delle lamentazioni.

Il Popolo d'Italia:

Nell'opera del Lattuada c'è il segno di una nobiltà di intendimenti artistici che va incoraggiata e vivamente encomiata.

L'Avanti!:

La scena dell'abbruttimento fra Calibano, Stefano e il Buffone al secondo atto è trattata con originalità ed arguzia; qualche frase di Ariete, specialmente nel primo atto, lo caratterizza con poetica senilità, e Miranda, ancor nel primo atto è accennata musicalmente con molta purezza.

Ottima è apparsa l'esecuzione. Il maestro Faltoni, in difficili condizioni di tempo, ha diretto con sicurezza prodigando tutte le risorse del suo ingegno. Oltre che dall'orchestra è stato ben assecondato dagli artisti che pur dovevano lottare con tessiture spesso ardue.

La Spani è riuscita una Miranda di fine espressione e di voce affascinante; il tenore Gavarina un Fernando scenicamente corretto e dal canto ricco di passione; il Franci ha nuovamente profuso le risorse della sua magnifica voce. Ottimi i cori e le parti minori: la Pasini, il Righenti, il Venturini, il Laffi.

Per quanto *La Leggenda del ponte* già sia stata rappresentata a Cosenza, parecchi anni or sono, la riproduzione odierna al nostro Carcano acquistava un sapore di primizia... L'intreccio, di Filippo Leonetti, poteva sembrare grazioso contenuto in una novella, ma perde ogni consistenza portato sul palcoscenico; e la musica, di Stanislao Giacomantonio, nulla dice né di interessante né di nuovo. Lodevolissima l'esecuzione del maestro Lucon, della Fumagalli-Riva, del tenore Parmeggiani e di Tina Masucci.

Il pubblico del nostro Verdi (24 novembre) ha accolto con favore la nuova opera *Lea*, del maestro Damiani De-Giannetti, su libretto — riguardante un episodio d'amore durante la guerra italo-turca — di Emilio Zanardini.

Allo Storch di Modena hanno riportato uno schietto successo due nuove opere: *Procella* e *Il Campanaro di Camalò*, entrambe del maestro Luigi Gazzotti, favorevolmente noto per precedenti lavori. Numerose sono state le chiamate al direttore, maestro Capuana, al tenore Bottaro, al baritono Emiliani, alle signore Turiglia, Garrone, ecc. L'autore ammalato non poté assistere allo spettacolo.

Il primo lavoro è apparso più semplice, ma più chiaro del secondo, il quale denota una vena melodica più ricca, ma, forse, non bene disciplinata.

A Massalombarda ha avuto ottime accoglienze, *Per l'amore*, melodramma in tre atti del mae-

stro Orsini: il lavoro era già stato rappresentato ad Imola.

La riapertura della Scala

Il 2 dicembre si è inaugurata la grande stagione scaligera, ed anche quest'anno con *Falstaff*, che il pubblico ha accolto con grandissimo favore, commisto a reverenza. L'esecuzione che il maestro Toscanini ne ha offerto è stata magnifica e potremmo dire — senza abusare della parola — perfetta, sia per l'equilibrio tra orchestra e palcoscenico, sia per l'eccellenza di quella, di tutto l'insieme e dei singoli interpreti. Di questi, ben cinque — Mariano Stabile, il Badini, il Dominici, il Di Lelio e la Casazza — già cantarono nella stessa opera lo scorso anno e quindi non ci resta che confermare le più ampie lodi, aggiungendo che tutti, e specialmente lo Stabile, hanno saputo dare ancora maggior rilievo alle loro parti.

Nuove erano, invece, la Labia, che a vivacità di scena unisce morbidezza di voce, la Tellini, elegante e buona cantatrice e la Bertana, le quali, con la Casazza, costituirono l'ottimo e gaio quartetto delle vispe Comari. Degli altri interpreti, oltre il Nessi, merita particolare ricordo il Ciniselli, per la grazia del suo canto.

Bellissimi gli scenari, di grande effetto i costumi.

Il successo dell'opera è stato grandissimo e numerose, seralmente, sono le chiamate agli artisti e all'insigne direttore.

Come secondo spettacolo, il 3 dicembre, si è dato *Lohengrin* in una sfarzosa edizione per scene e vestuari, con imponenza di masse assai bene disciplinate e movimentate: ciò che ha dato nuova prova del valore di Forzano come régisseur.

Efficace l'orchestra, sotto la sagace direzione del maestro Guarnieri che per la prima volta saliva sul podio della Scala. Il pubblico ha dimostrato il suo consenso al valente direttore, evocandolo ripetutamente al proscenio insieme cogli ottimi esecutori: il Perfite protagonista superbo, la Carena, il Galeffi, la Capuana, il Pinza, il Nocenti.

Anche *Lohengrin* ha avuto un completo esito e le repliche si seguono numerosissime.

Mentre «Musica d'Oggi» è in macchina, si diffonde la notizia del magnifico successo, ottenuto, la sera del 16 corrente, da *Dèbora e Jaelle* del maestro Ildibrando Pizzetti. Del nobilissimo lavoro, così vivamente atteso non solo dal pubblico di Milano, ma di tutto il mondo musicale italiano e internazionale, ci occuperemo con la dovuta ampiezza nel prossimo fascicolo. Per ora ci basta di constatarne l'esito e di esprimere la nostra incondizionata ammirazione per la mirabolante bellezza dell'esecuzione, a capo della quale è stato Arturo Toscanini.

Le ultime opere rappresentate al Dal Verme sono state *Barbiere di Siviglia* e *Isabeau*, entrambe dirette ottimamente dal maestro La Ro-

toia. La prima ha avuto eccellenti esecutori. La Otello ha composto con grazia la figura di Rossini ed ha cantato con agilità straordinaria; alla voce del Borgioli si addice benissimo la parte di Almaviva; il baritone Molinari e i bassi Masini Pieralli e De Vecchi hanno efficacemente contribuito al buon esito dello spettacolo.

Isabeau ha costituito un nuovo successo personalissimo per il tenore De Muro che allo squillo poderoso e al timbro magnifico della sua voce, unisce un'azione correttissima. La Roggero è stata una Reginona piena di passione, dal canto espressivo. Lodevolissimi, anche, la Angelina Tanillo, la Mannarini, lo Seneraldi e il Laffi.

⊗ Anche al Carcano è terminata la stagione lirica. La Gioconda ha avuto nella Toninello una protagonista notevolissima, assai bene coadiuvata dagli altri interpreti, il tenore Parmegiani, il baritone Fregosi, la Brunetto e la Volturni.

Nell'Andrea Chénier si sono assai distinti il tenore Corbetta, che ha cantato con calda espressione, la Fumagalli Riva, che ha confermato il successo delle precedenti opere, il baritone Galeotti e i minori interpreti.

Il maestro Lucon ha offerto eccellenti esecuzioni di entrambi gli spartiti, dirigendo con amore e con valentia.

⊗ La prima opera diretta dal maestro Panizza all'Auditorium di Chicago è stata Parsifal. Tutti i principali giornali — Post, Daily News, Chicago Evening American, Examiner, Tribune, Chicago Daily Journal — ne esaltano la magnifica esecuzione asserendo che nessuna delle precedenti può, neanche lontanamente, uguagliare questa del maestro italiano, il cui nome è collocato accanto a quelli di Nikisch e di Toscanini. Egli ha saputo trarre dall'orchestra ogni bellezza la più recondita, riuscendo ad avvicinare e a render familiare l'opera al pubblico. Nessun direttore tedesco ha saputo commuovere come lui e la sua bacchetta ha dominato, sovrana, orchestra e palcoscenico.

⊗ La prima esecuzione del Trillo di Puccini all'Opera Reale di Budapest ha ottenuto un successo grandissimo. Tutte le tre opere incontrarono il pienissimo favore del pubblico, il quale, dopo Suor Angelica, si abbandonò a dimostrazioni entusiastiche verso l'autore, assente, e la valorosissima interprete Signora Medec. Nuove grandi ovazioni si ebbero alla fine del riuscitissimo spettacolo. Assistevano ad esso il Governatore Horthy, l'Arciduca Giuseppe, il Ministro d'Italia Principe di Castagneto, molte notabilità artistiche.

La stampa locale, unanime, dopo aver elogiato l'efficacia dell'esecuzione sia musicale che scenica, si esprime nel modo più caloroso intorno alle qualità artistiche dell'ultimo lavoro pucciniano: esalta il colore fosco e l'impeto drammatico del Tabarro, la profondità sentimentale e mistica di Angelica (alla quale il Pest

Hilap attribuisce lo stesso valore musicale ed estetico di Butterfly) e infine la freschezza dell'ispirazione e la irresistibile comicità di Schicchi, gioiello autentico, che va paragonato ai modelli più famosi.

Per dare un'idea dell'entità di questo gran successo, basti dire che, dopo la seconda recita, il teatro era già tutto venduto per altre quattro rappresentazioni.

CONCERTI

MILANO

⊗ SALA DEL CONSERVATORIO. — 17 novembre. La giovane pianista ungherese, Vilma Erenyi, si è distinta per bontà di meccanismo e per finezza di interpretazione. Ha avuto ottime accoglienze.

⊗ 4 dicembre. Bella voce e padronanza di scuola dimostrò il basso Gitowky, cantando in varie lingue ed eseguendo un programma svariato che comprendeva Carissimi, Vanzo, Rimsky-Korsakoff e Moussorgski.

Il violinista Abbado, con la consueta intelligenza, eseguì, validamente coadiuvato dal pianista Calace, una Sonata breve, assai apprezzata, di Giulio Bas e il 1° tempo del Concerto in la minore di Viotti, con la cadenza di E. Polo.

⊗ GRUPPO UNIVERSITARIO MUSICALE. — 26 novembre, 6 dicembre. Si propone anche questo anno un piano fattivo, organizzando concerti, esecuzioni, conferenze, ecc.; di più ha istituito una sezione corale. In entrambe le audizioni si è proseguito il ciclo storico della Sonata, i cui autori sono stati illustrati, efficacemente, da Alberto Orefice. Nella prima audizione erano in programma Rubinstein, Grieg e Franck. Del primo, i professori Martinotti e Pinfari hanno eseguito la Sonata in re magg. per pianoforte e cello; di Grieg, la signorina Teodorovich ha interpretato la Sonata per piano solo; e di Franck, i professori Abbado e Martinotti hanno presentato quella in la magg. Esecuzioni corrette ed espressive. Il secondo programma comprendeva una Sonata di Brahms per piano (Martinotti) e violino (Elsa Semenza); quella di Liszt, dedicata a Schumann, della quale fu ottima interprete Rina Franco; e altra di Rachmaninoff per piano (Martinotti) e violoncello (Pinfari). Ed anche in questa tornata il consenso del pubblico fu caloroso.

⊗ CIRCOLO D'ALTA CULTURA. — 26 novembre. Applausi fervidissimi ha avuto Alfredo Casella. Egli è stato ancora una volta pianista eccezionale, sobrio, quadrato, anche nelle musiche le più moderne; brillante e appassionato, interpretando Albeniz; vivace, in Poulenc, Stravinski e Milhaud; saldo e solenne nel Preludio, corale e fuga di Franck.

⊗ 3 dicembre. L'audizione di musiche del maestro Agostini, direttore del Liceo musicale di Venezia, è stata seguita con interesse e co-

ronata dai più vivi consensi, specie dopo la Sonata, op. 46, per piano e violino. Irreprensibile l'esecuzione dello stesso Agostini, del violoncellista Crepax e della violinista Elsa Alodi Salvatici.

⊗ CONCERTI DIVERSI. — 23 novembre. I mandolinisti milanesi, alla Patriottica, sotto la direzione del maestro Gallone, hanno ottenuto ottime accoglienze.

⊗ 25 novembre. Per indisposizione del violinista Mainardi, non ha potuto aver luogo, nelle belle sale del Convegno, il promesso programma di musiche pizzettiane. Serato e Consolo hanno invece svolto con la consueta valentia, un programma beethoveniano.

Una serata sarà prossimamente dedicata a composizioni di Pich Manglagalli.

⊗ La Banda della R. Marina, venuta a Milano per le onoranze all'Ammiraglio Mirabello, ha dato due applaudite audizioni, eseguendo, tra l'altro, Fontane di Roma di Respighi, e una Suite, interessante, del maestro Aghemo, direttore della Banda stessa.

ROMA

⊗ AUGUSTEO. — La stagione di quest'anno è stata inaugurata solennemente l'8 dicembre con la «Messa e Requiem» di Giuseppe Verdi, diretta da Bernardino Molinari.

Il concerto, per la possente eloquenza e forza evocatrice della musica verdiana, e per l'ottima esecuzione e interpretazione, ha avuto un trionfale successo, ed è riuscito una alta manifestazione ed affermazione di italianità musicale.

Ester Mazzoleni, Alessandro Bonci, Nazzareno De Angelis, nelle parti dei solisti, sono stati pari alla loro alta fama. La signora Irene Minghini Cattaneo, che si è aggiunta a loro sostenendo la parte di mezzosoprano, ha ottenuto anch'essa un vivo successo come cantante e musicista, producendo al pubblico dell'Augusteo la più favorevole impressione. Ottimo il numeroso coro, concertato dal maestro Traversi.

Bernardino Molinari ha diretto il lavoro con padronanza, energia e chiara intuizione di artista.

L'ottimo esito si è rinnovato alle tre repliche il 10, 13 e 15 dicembre.

⊗ ALTRI CONCERTI. — Alla Sala Bach si è iniziata la stagione con un concerto dedicato per intero all'autore della Passione di San Matteo, sotto la direzione del maestro Cristiani. Vi hanno partecipato, ottenendo approvazioni, la cantante Margherita Benincori, il violinista Michele, il flautista Veggetti e il Cristiani stesso, come pianista.

Ha fatto seguito un'audizione dell'eccellente Quartetto di Budapest, che ha interpretato tre lavori di Beethoven, Schumann, Borodine.

Il violinista Karl Flesch — reduce dai successi di Venezia, di Napoli e di altre città — è poi tornato graditissimo a farsi applaudire dal pubblico romano, in un programma vario, e

alquanto frammentario (Nardini, Saint-Saens, Chopin, Paganini).

La cantante Elena D'Ambrosio, nota favorevolmente negli ambienti romani, ha dato un concerto di musica italiana antica e moderna interpretando molto squisitamente pagine di Pasquini, Scarlatti, Stradella, Marucci, Alaleona, Gasco, Napoli, Santoliquido, De Angelis e Giulia Recli.

⊗ Alla Sala Sgambati ha tenuto, con pieno successo, un concerto Alfredo Casella, in unione al violinista Rotschild. Il programma comprendeva tre Sonate: quelle di Franck, di Pizzetti e di Strauss.

Il giovane pianista messicano Ordonez Ochoa si è rivelato artista di ottimi studi e di bel temperamento nella Appassionata di Beethoven e in una serie assai varia di musiche italiane, francesi e russe.

NAPOLI

⊗ Folto pubblico e calorosi applausi al primo concerto degli «Amici della musica». Il quartetto di Budapest, nuovo per quella città, si è addimosttrato un complesso non comune. In programma Mozart, Beethoven e, particolarmente applaudito, il Quartetto di Bloch.

⊗ Il primo concerto alla Società del Quartetto ha procurato grandi feste agli eccellenti esecutori: Alessandro Longo, l'animatore della Istituzione, Vincenzo Cantani, Salvatore Scarno e Sergio Viterbini. Essi resero con perfetto stile l'aureo Quartetto di Mozart e elettrizzarono il pubblico in un altro di Schumann. Il Longo e il Viterbini, poi, furono interpreti valentissimi della Sonata di Brahms.

FIRENZE

⊗ Un programma veramente interessante ha diretto Vittorio Gui, nel concerto orchestrale dato al Politeama, il 26 u. s.; una Sonata di Porpora, trascritta dallo stesso Gui per orchestra, a modo di concerto grosso; la 5ª Sinfonia di Beethoven; Morte e Trasfigurazione di Strauss, e la sinfonia del Guglielmo Tell. L'esecuzione è stata eccellente e gli applausi entusiastici.

⊗ Promotrice la Leonardo, si è avuta una commemorazione alla Pergola del centenario della nascita di C. Franck. Il conte Guido Visconti di Modrone ha fatto una interessante rievocazione del musicista, e poi si sono eseguiti vari brani del Franck, fra cui la scena biblica Rebecca, nella quale si distinsero la Scacciati e il basso Rimediotti. Al cori, eccellenti, parteciparono signorine dell'aristocrazia. Il maestro Visconti, come conferenziere, pianista e direttore d'orchestra ha avuto grandi applausi.

BARI

⊗ La prima audizione offerta dagli Amici della musica ha avuto esito lietissimo. Giacomina De Vito e Amilcare Zanella ebbero applausi calorosi.

☉ Ottimo esito ha avuto il concerto orchestrale diretto dal maestro Rosario Misasi. Il programma comprendeva l'ouverture della *Medea* di Cherubini, la 1ª Sinfonia di Beethoven, *La mer calme* di Mendelssohn, *Scene pittoresche* di Massenet, *La Cavalcata della Walkiria*.

☉ La giovane orchestra genovese ha inaugurato la stagione, al Carlo Felice, sotto i più lieti auspici, addimostrandosi ben fusa ed agguerrita sotto la direzione appassionata del maestro Questa. Del programma piacquero particolarmente *Le Antiche Arie e Danze* del Respighi.

☉ Il doppio quintetto di Torino, diretto dal maestro Perrachio, ha avuto eccellente accoglienza alla Sala Verdi di Parma, per la grande fusione ed esattezza delle interpretazioni. Piacquero particolarmente le *Deux Aubades* di Lalo.

☉ Nella stessa sala fu assai applaudito il pianista, cieco nato, Gennaro Fabozzi, in un interessante programma del quale piacque, anche un suo *Andantino*.

☉ A Venezia il musicista russo Sacha Votchenko ha offerto una interessante audizione di *lympanon*, riuscendo a trarre dallo strumento, assolutamente nuovo per noi, effetti gradevolissimi, con diverse intensità di suoni.

☉ L'Istituto musicale di Rovigo ha inaugurato la sua nuova elegantissima sede con un riuscitissimo concerto vocale e strumentale, sapientemente diretto dal maestro Cremesini.

☉ Al Filarmonico di Verona ha avuto calorose accoglienze il violinista Alberto Poltronieri in un interessante programma comprendente Bossi, Corelli, Pugnani, Vieuxtemps e Kreisler.

☉ Il maestro Enrico Bossi ha inaugurato il nuovo organo collocato nella Cattedrale di San Giusto a Trieste, offrendo tre concerti che hanno richiamato grande folla e avuto esito caloroso.

Dello stesso maestro è stato eseguito, il 30 u. s. all'Associazione musicale di Stoccolma, il *Canticum cantilorum*, giudicato, anche dalla critica, con grande favore.

PARIGI

☉ Alla Scala Colonne, *Nocturne de Printemps*, un pezzo sinfonico di Roger Ducasse, d'impressionismo imitativo fatto di mosaici senza unità, è apparso privo di emozione.

Nel programma del 2 dicembre, invece, dedicato a paesaggisti, tra musiche di autori di diverse nazioni, hanno avuto eccellente rilievo i due brani sinfonici, *Chiari di luna*, di Tommasini, apprezzati per la forza espressiva, per l'abile orchestrazione e per l'ingegno che l'autore denota come colorista.

☉ Al pubblico dei Concerti Lamoureux, *Vision*, un nuovo pezzo sinfonico di Simia, è apparso di evidente influenza frankiana, con una orchestrazione curata, ma troppo abbondante per esprimere idee semplicissime.

☉ L'ouverture dell'opera *Isabelle et Pantalon*, di Roland Manuel, è piaciuta ai Concerti Kous-

sevitzi perché riassume bene le peripezie del lavoro, con velle ironica e caricaturale, assai piacevole.

☉ Pure con favore (Concerti Pasdeloup) è stato accolto un lavoro di Siohan, *In Memoriam*, dedicato alla memoria di due solisti morti per la Francia. La composizione è svolta con semplicità, con originalità, senza retorica, ed è bene strumentata.

☉ Grande è stata l'attività del maestro Casella, in questi ultimi mesi, all'estero. Egli ha dato due concerti a Vienna e una serie, dedicati alla musica moderna italiana, a Berlino e a Lipsia. A Monaco ha suonato alla Tonhalle, sotto la direzione di Adler, il suo *A notte alta* e la *Rapsodia spagnola* d'Albeniz-Casella, che ha ripetuto con la Società Filarmonica Ceca, diretta da Talich, a Praga. Nella stessa città, alla «Società di Musica moderna» ha dato un concerto pianistico d'avanguardia.

Poi è stato a Parigi, dove ha suonato ai Concerti Colonne, e dove ha fatto pure eseguire, diretto dal Pierné, il suo *A notte alta*, del quale è stato riconosciuto il grande interesse.

Ovunque è stato accolto con eccezionale favore. Con lui, si è anche distinta la cantatrice italiana Ghira Léner.

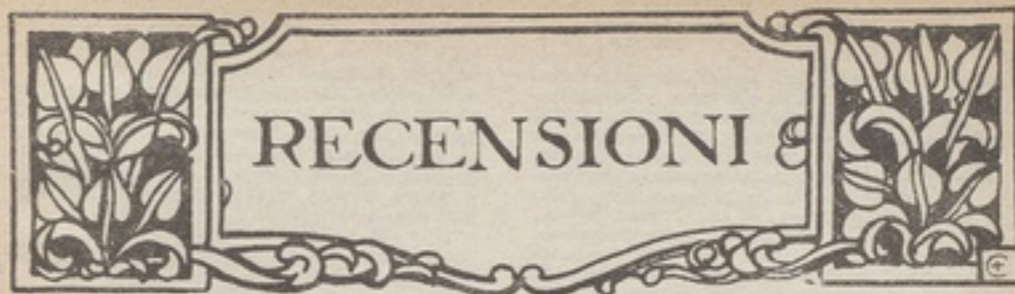
☉ Il 25 novembre il Conservatorio di Liegi ha inaugurato un monumento a César Franck, con intervento della Regina e di cospicue personalità belghe e francesi. Henri Rabaud ha fatto la consegna del monumento a nome del Comitato parigino: il signor Digneffe ha ringraziato per la città di Liegi, e Léon Bérard ha pronunciato un interessante e applaudito discorso commemorativo.

Nella stessa città si sono quindi date, al Teatro Reale, parecchie audizioni di musica frankiana. Nella prima si è eseguito, magnificamente, *Les Béatitudes*, sotto la direzione del maestro Dupuis. Nella seconda, si è dato *Rébecca*, e nella terza *Les Djinns*.

☉ Alla Singakademie di Berlino, la fine cantatrice italiana Cornelia Ducrano ottenne un vivo successo in un programma di liriche antiche e moderne, fra cui quelle di Castelnuovo-Tedesco, Dettmann, Mallpiero, Pizzetti, Orefice, Recl e Respighi.

☉ In un recente concerto ad Amsterdam il pubblico è stato vivamente scosso, e quasi sorpreso, dall'audizione di alcune *Canzoni* di Lili Boulanger la giovane autrice francese, troppo presto scomparsa dalla scena del mondo. Esse rivelano un'anima musicale personalissima, un accento speciale e, nella loro espressione, un sentimento di colorito tonale del tutto individuale.

☉ Al secondo Concerto classico di Marsiglia, sotto la direzione del maestro Seclier, ha avuto ottima accoglienza il *Poema elegiaco* di Piero Coppola.



OPERE D'INTERESSE MUSICALE

PANNAIN (G.) — *Lineamenti di Storia della Musica*. (Fr. Curci, Napoli).

È un libro che supera di molto altri che, purtroppo, si usano anche in certe scuole di musica tra le più reputate d'Italia; e questo potrebbe non essere poi un grande elogio. Ma è un libro dove l'A. si manifesta come uno dei pochissimi che in Italia scorgono nella musicologia qualche cosa di più degli studi biografici, cronologici, e della catalogazione dei documenti. G. Pannain, difatti, traccia un chiaro quadro riassuntivo della storia musicale, vivificando le nozioni propriamente storiche con frequenti sguardi all'evoluzione dello stile e delle forme, e della teoria. Com'egli dice nella breve prefazione, l'opera attuale non è una Storia della Musica, ma solo «l'esposizione d'alcuni elementi che concorrono alla storia». Ed il carattere del libro «alla portata di tutti» è bene affermato e mantenuto, così da rendere buoni servizi alla formazione di quella cultura, che nei musicisti italiani è ancora tanto fuori dalla realtà.

«Il musicologo deve conoscere tutti i mestieri» dice un illustre amico nostro, ed ha ragione; ma conoscendo parecchi mestieri, è cosa ben difficile, anzi quasi impossibile, che non si sappia più dell'uno che dell'altro. Niente di più naturale dunque che, in un libro di ambito tanto grande, vi sieno lati meno saldi e profondi di certi altri. Il prof. Pannain ci permetta di segnalargli, di fianco al valore essenziale dell'opera sua (e non lo dimenticheremo neppure nella critica), certe debolezze, a cui, senza dubbio egli stesso ovverà in avvenire.

A nostro giudizio la debolezza maggiore è quella teorica. Per ciò, tutte le belle nozioni di tonalità greca sono poco felicemente impostate sulla base teorica moderna che occupa la prima pagina del libro. L'A. contrappone al concetto del tetracordo greco quello dell'ottava moderna, mentre, in luogo d'un contrapposto, avrebbe potuto presentare una seconda identità essenziale, mostrando come le note della serie diatonica sieno oggi, come furono sempre, organizzate in due elementi (tetracordali), uno ascendente nel *fa si do*, che genera il carattere ed il modo Maggiore ed uno discendente *la sol fa mi*, che genera il carattere ed il modo minore. Il modo Maggiore si riassume nella scala ascendente che va da *do a do*, ed il relativo minore in quella discendente che va da *mi a mi*. I modi Maggiore e minore, come provano le melodie gregoriane e come ha dimostrato Dom Jeannin (citato altrove dall'A.), vennero praticati dall'antichità più remota che ci sia dato finora di conoscere. Su questa base, l'A. avrebbe certo scritto diversamente anche qualcosa delle pagine seguenti.

Trattando del canto gregoriano la stessa debolezza si conferma. Non parliamo che (come un manuale assai diffuso e di non comune inesattezza) non risulta dal quadro a pag. 23 quale sia la tonica o finale dei modi plagali. Grazie ad uno di questi quadri si è ripreso per anni in uno dei maggiori Conservatori d'I-

talia, da professori e da scolari, che la tonica del modo 2º è *la*, invece di *re*, ecc. Ma ecco un passo: «Se la dominante del 3º modo autentico fosse il quinto grado, il *si*, nello svolgimento della melodia verrebbero a determinarsi relazioni col *fa* che, essendo strettamente congiunto con la tonica, ricorre frequentemente per attrazione, ecc.». L'A. dunque non sa che, fino al secolo XI, proprio nell'età florida dell'arte gregoriana, la dominante del modo 3º fu giusto il *si*, e venne spostata a *do*, solo in seguito, coll'affermarsi della percezione tonale. Il tritono *fa-si* poi era di pratica corrente. E per non dilungarci troppo citiamo ancora solo uno svarione del più curiosi: a pag. 27 si legge: «Vi erano dei modi tradizionali codificati nell'edizione ufficiale vaticana e si cita a piè di pagina: «Vedi Haberl F. X. *Magister Choralis*». Libro questo, scritto trent'anni prima dell'edizione vaticana; e quanto a contenuto, sarebbe come citare, Handlick quale fedele interprete di R. Wagner.

Zarlino dà occasione di riconfermare indubbiamente la debolezza teorica dell'A. Difatti la scoperta di Zarlino forma la base di tutti gli studi moderni d'armonia, fino ad Hauptmann ed a Riemann (e non se ne parla), proprio perché il sommo teorico veneto accorse che, partendo da un unico suono, procedendo per divisione, si ottiene l'accordo Maggiore, e procedendo per moltiplicazione in senso inverso dal 3º armonico raggiunto, si ottiene il relativo minore. Sicché fino dal secolo XVI, egli insegnò la naturale coesistenza del due modi relativi, formanti un'unica unità tonale, ciò che oggi si dice bipolarismo. Invece l'A. non parla che del modo Maggiore coi suoi armonici. Gli è sfuggita soltanto l'essenza.

Sia che parli delle *Fughe* di Bach o delle *Sonate* di Domenico Scarlatti, appena entra nei particolari tecnici, si sente subito che è poco sicuro, e tocca punti delicati con mano imprudente. Bach è d'una singolare libertà nella *Fuga*, e D. Scarlatti trattava la forma di *Sonata* mentre stava passando dal tipo binario a tema unico (derivato dalla *Suite*, che è d'origine francese e non tedesca) al tipo ternario a due temi con svolgimento.

Dal lato storico propriamente detto, tra tante belle e buone cose, non possiamo tacere lo stupore che ci produce il vedere, per esempio, che, invece di suo nipote, mons. Carlo, fu proprio il cardinale Respighi, che scrisse sul Palestrina: *pover'uomo*, questa davvero neanche Sua Eminenza se la sarebbe mai aspettata! Pure strano è che si continui ad equivocare chiamando Giovanni Pierluigi da Palestrina col nome di suo padre: Sante.

Ci pare poco esatto dire che giusto nell'arte madrigalistica «fu infranta la tonalità diatonica dei modi gregoriani»; il prof. Pannain ci permetta di ricordargli un esempio solo: il motetto *Christe Dei soboles* d'Orlando Lasso, pezzo che certo supera di gran lunga gli orizzonti di molti professori d'armonia del secolo XX.

Come si è detto fin da principio, questo libro non è e non vuole essere completo; ma, citando le prime cose che ci si affacciano alla memoria, come non dire

una parola dei madrigalisti inglesi dell'epoca elisabettiana? Come non accennare alle opere vocali di Frescobaldi, né alle nove Sinfonie ed ai molti Tril di Clementi? Bastavano poche parole. E forse anche più strane: non si parla delle forme religiose popolari, mentre la *Lauda Italiana* fu la progenitrice dell'Oratorio, ed il *Corale* tedesco, che ha le sue prime radici nel secolo VII, si diffuse in tutti i paesi tedeschi, passò dalla Chiesa Cattolica a quella Protestante, quando Martin Lutero organizzò un culto diverso da quello romano; fu ed è tuttora d'uso costante, e servi e continua a servire di base alla polifonia vocale e strumentale tedesca fino a Max Reger. Come poté l'A. parlare dell'immensa opera religiosa di G. S. Bach: *Cantate, Passioni, Corali* figurati per organo, ecc., senza mettersi dal punto di vista del corale?

In conclusione, questo del Pannain è un libro scritto con mente e cuore, con animo giustamente italiano, senza declamazioni né parzialità, e noi gli auguriamo la migliore fortuna; ma in una ristampa s'imporranno non pochi ritocchi. GIULIO BAS.

STEINHAUSEN (F. A.) - POLO (E.) — *Fisiologia della condotta dell'arco sugli Strumenti a corda*. (S. T. E. N., Torino).

« Poiché soltanto mediante la combinazione di determinati movimenti dell'arco con determinati movimenti delle articolazioni e del muscolo si ottengono i suoni, e quando il braccio e l'arco siano ben condotti; allora ne risulta il suono perfetto, deve esistere una sicura e ben determinata forma di movimento la quale produce il suono richiesto ». Questo il concetto fondamentale da cui è partito nelle sue ricerche il Dr. Steinhausen, che, valendosi della sua doppia qualità di medico e di violinista, s'è proposto di trovare appunto questa « forma di movimento » sulla base della conoscenza anatomica del braccio stesso. Dopo aver rilevato gli errori fisiologici che comunemente si commettono nella condotta dell'arco (più grave di tutti la ricerca della fissità più o meno assoluta della parte superiore del braccio), l'A. entra nella parte positiva dell'argomento con alcune chiare e semplici osservazioni preliminari sulla costruzione e sulle funzioni dell'apparato motorio, degne di figurare nel miglior trattato di biologia. Attraverso allo studio dell'arco, prima come strumento produttore di suono, poi come strumento meccanico, l'A. perviene in seguito a determinare il punto di atteggiamento, la velocità e la pressione dell'arco stesso sulla corda; ed eccoci così ai capitoli più ricchi d'interesse pratico, quelli relativi cioè alla meccanica e dinamica della condotta dell'arco, ed ai colpi d'arco. Le conclusioni? Diametralmente opposte a quelle a cui era giunto fino ad ora l'insegnamento sprovvisto di una qualsiasi base scientifica: infatti l'avambraccio e la mano, sempre considerati secondo i vecchi sistemi quali uniche fonti di energia, non devono invece essere secondo l'A. che semplici « trasmettitori di forza »; questa non deve provenire che dalla spalla e dal retrobraccio. Cerca inoltre l'A. di stabilire nell'ultima parte la maniera per studiare ed eseguire i principali colpi di arco, sfatando così alcune leggende, quale per esempio quella riguardante lo staccato (picchettato), ritenuto di solito come una dote speciale ed intata. Siamo dunque di fronte ad un'opera di eccezionale importanza per tutti gli strumentisti ad arco in genere, e per i violinisti in specie. Un'opera ch'era grave mancanza non conoscere ancora, dopo che in Germania aveva suscitato fin dal suo primo apparire, avvenuto già da circa un ventennio, il maggior fervore d'interessamento. E della conoscenza di quest'opera dobbiamo essere grati ad Enrico Polo, che ce ne ha dato una versione davvero esemplare. Nessuna pretesa letteraria, che sarebbe del resto fuor di luogo, ma una lingua piana, semplice e scorrevole, atta a rendere il libro di facile comprensione a chiunque;

piace poi soprattutto trovarla immune da quei barbarismi sia di vocaboli che di frasi, tanto facili ad incontrarsi in simili versioni. Certo non sono state lievi le difficoltà che Enrico Polo, come egli stesso ci fa sapere, ha dovuto superare; ma di questa sua nobile fatica, che viene ad accrescere sotto un aspetto del tutto nuovo le sue già numerose benemerite d'artista, varranno a confortarlo la riconoscenza di quanti avranno tratto un beneficio dalla conoscenza di quest'opera, ed i progressi che per mezzo suo non mancherà di compiere l'arte violinistica in Italia. M. A.

SGAMBATI (G.) — *Formulario del Pianista*. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Musicalisti d'Italia*, anno II, n. 4.

È una utile riedizione di un volume di esercizi pubblicato nel 1917, e dedicato dal grande e compianto pianista allo sviluppo dell'articolazione per le dita e per i polsi e alla pratica delle diteggiature più spontanee e naturali. E ciò è tutt'altro che inopportuno oggi, che la didattica pianistica si sbizzarrisce nell'impiego di diteggiature eccezionali.

CAVAZZANA-MAZZANTI (V.) — *Rossini a Verona durante il Congresso del 1822*. (La Tipografia veronese, Verona).

Studio storico accuratissimo con tutti i possibili particolari sulla presenza e l'attività di Rossini a Verona nel 1822; dove, chiamato da Metternich, compose le cantate: *La santa alleanza*, eseguita all'Arena il 24 novembre, ed *Il vero omaggio* eseguito al Teatro Filarmico il 3 dicembre. Sono annessi i tre libretti che Gaetano Rossi dovette scrivere per *La santa alleanza*, l'un dopo l'altro, per soddisfare la censura austriaca, ed altri documenti. V.

MUSICA SACRA O PER ORGANO

BREWER (A.H.) — *Paeon of Praise. Ritornello and Fugue for Organ*. (Augener Ltd., Londra).

Pezzo di carattere festoso come dice il titolo *Praese of Joy*, non difficile e d'un certo effetto. L'autore parrebbe vivere ancora nell'ambiente della scuola.

DVORAK (A.) — *Poco sostenuto* dalla Sonata op. 57, ridotto per Violino ed Organo da F. E. Thiele.

BRAHMS (J.) — *Adagio* dalla Sonata, op. 108, ridotto per Violino ed Organo da F. E. Thiele.

— op. 91 n. 2. *Ninna-nanna spirituale* od una Voce media ridotta con accompagnamento d'Organo da F. E. Thiele. (N. Simrock, Berlino).

Sono tre pezzi di buona musica, bene ridotti per l'istrumento a cui li avvicina lo stesso carattere loro. Li consigliamo per esecuzioni di musica spirituale, dove, specie l'Adagio e la *Ninna-nanna* di Brahms recheranno una nota grave e pure dolcissima. Nessuna difficoltà di esecuzione.

PAGELLA (G.) — *Virginelle festeggianti*. Coro a quattro voci dispari (S. C. T. B.). (M. Capra, Torino).

È il bel Madrigale su testo di Mons. G. Ciampoli (sec. XVII), che vinse il concorso 1921 della Società A. Scarlati di Napoli, e costituisce l'opera 136 dell'autore, che tutti conoscono come maestro nel maneggio delle voci, nel coro moderno. Quindi praticità ed effetto.

PERRACHIO (L.) — *IV Cantus eucharistici ad chorum duarum vocum aequalium Organo et Harmonio comitante*. (M. Capra, Torino).

Facilissimi, questi quattro canti portano in un ambiente musicale ben diverso da quello delle catene di cadente scolastiche che purtroppo costituiscono ormai da anni il formulario della cosiddetta musica sacra italiana, che non è sacra come non è neppure musica. Certi tagli di frase, nei rapporti fra testo e canto, non ci piacciono, e forse non piacciono proprio neanche all'autore; ma vorremmo che ciò non ostante, questi pezzi si eseguissero da per tutto dove delle religiose cantano in adorazione davanti al Tabernacolo. GIULIO BAS.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

BERTZ (A.) — *4 Kinderlieder, für eine Singstimme und Klavier*. (Simrock, Berlin).

Non si tratta di una serie di canzoni infantili, ma di pagine vocali dedicate allo spirito dei bimbi. Le poesie grazie al ispirano ad argomenti tenui, deliziosamente ingenui, e la musica segue con infinito garbo e squisita finezza i delicati atteggiamenti del testo poetico. Sono dei gioielli musicali assai gustosi.

BUTLER (L.) — *Four Little Songs on a Hilltop, for Pianoforte*. (Augener Ltd., London).

I pianisti di media abilità hanno a loro disposizione quattro piccoli pezzi veramente garbati. Semplici, chiari, espressivi, le brevi pagine del compositore inglese si distinguono per un'eleganza di andamenti non comune e assai piacevole.

MISCHA LEON — *Fairy Songs*. (Augener Ltd., London).

Quanta grazia, quanta freschezza nel poemetto di Nancie B. Marshall, musicato da Mischa Leon! Chi asserisce che la lingua inglese è l'espressione degli affari e nulla più, muterebbe di parere, leggendo queste poesie ispirate alle fate evanescenti ed inafferrabili. Mille sfumature, mille nonnulla guizzano e volano intorno ai versi scorrevoli, ed un insieme leggiadro risulta dal ciclo speciale. Il musicista poi, ha illuminato i quadretti di luce multicolore, e con abiliissimi tratti di penna ha infuso, al fascicolo, vive attrattive di garbo significativo.

English Song albums. Bariton Album. (Elkin & Co. Ltd., London).

Cinque autori si raggruppano nel fascicolo, e fra questi il ben noto Charles Villiers Stanford, che in una canzone intitolata *Mopsy*, svolge un movimento di scherzo spigliato assai. Originale la canzone di *Mistress Vanity*, dovuta a William Wallace, e arziglante un'antica gavotta quella di Reginald Clarke che chiude il volumetto.

English Song albums. Contralto album. (Elkin & Co. Ltd., London).

Piacevole il *Cuckoo's Cry* di R. Somerville, ed anche gradevole *The Rocking Chair* di Gerald Lane, dal ritmo imitativo e ben trovato. Le altre canzoni, pur vantando pregi di melodia, hanno un'impronta un po' « vieu leu ». *English Song albums*. Soprano album. (Elkin & Co. Ltd., London).

Tutti gli autori delle cinque canzoni si mostrano ligi e devoti alle leggi della chiarezza, e della logica armonica e melodica, ma qualche volta troppo si compiaciono di attenersi al già fatto. Questo però non impedisce loro di cantare con scorrevolezza, e di essere sovente simpatici ideatori di pagine piacevolissime. Fra le canzoni di questo volume, merita menzione l'ultima, di Robert Eden, vivace e di effetto sicuro.

DUREL (J.) — *L'Enfant Dormira. Berceuse*. Green. (M. Senart, Parigi).

Aristocratiche e piacevoli, le due melodie di Jacques Durel appartengono a quell'arte francese che si ispira alla distinzione protiforme, surrogato prezioso di una irrompente genialità.

BOTTI (G.) — *Due canti giapponesi*. (F. Bongiovanni, Bologna).

Il musicista ha saputo trameggiare il quadretto sonoro con molta efficacia di movenze e di colori, e infondere alla illustrazione vocale e pianistica l'impronta di esotismo, richiesta dal testo poetico.

ELISABETTA ORDONE.

LENDVAI (E.) — *Archaische Tänze*, op. 30. Nove danze sinfoniche per piccola Orchestra. (N. Simrock, Berlino).

Lendvai è un artista della semplicità e del maneggio tradizionale della tecnica, in mano sua tutto è sempre fiasco e scorrevole, anche quando si scosta dalle consuetudini accettate da tutti. Maniera questa che a noi sembra incomparabilmente superiore a quella che fa avvertire con una scossa ogni particolare; è la maniera del maestro che domina la propria materia artistica. Tali pregi si ritrovano salienti in queste danze.

Esse sono intonate a carattere gradevolmente arcaico, sia per i loro motivi, sia per la tonalità del complesso, e sia per l'insieme di vari minimi indefinibili richiami ad antichi ambienti di arte. La 1.^a *Pish* è egiziana, solenne; la 2.^a *Siva Indiana*, grottesca; la 3.^a *Eros thanaos* è una danza funerea greca; la 4.^a *Sakaler Reigen* è ispirata alla primitiva età cristiana in contrasto col paganesimo; la 5.^a *Arkadia* è idillica; la 6.^a *Astérie*, dedicata alla bellissima dea babilonense; la 7.^a è una *Danza d'armi*, romana, danza Punica dei gladiatori; l'8.^a un ballo di *Odalische turche*; la 9.^a una *Danza orgiastica* morosa.

L'orchestra è trattata « da camera » cogli archi, una arpa, un quartetto di legni, un corno, una tromba ed un trombone con un timpano e batteria. Anche nell'orchestrazione tutto è misurato e trasparente, con effetti felici e bene intonati.

MARCHESI (O.) — *L'adolescente nel suo prato fiorito*. Trasparenza liriche, per Pianoforte. (Proprietà dell'autore).

Il titolo della pubblicazione e quello dei singoli pezzi dicono come l'autore intenda presentare musica integrale, cioè delle intuizioni poetiche espresse senza nessun altro scopo e senza pregludii; in altre parole l'autore sente ed agisce da artista; fatto, questo, ch'è già una promessa.

Ed il primo pezzo fa sentir veramente la *Primavera* che sogna. Non c'è dubbio: l'autore è poeta, e si esprime con estrema semplicità e piena efficacia.

Questa prima sensazione di poesia, col giudizio che suggerisce, non si cancella neanche continuando la lettura della raccolta ma si offusca, quindi perde di forza gradatamente. Perché?

Intanto è chiaro che l'autore sente ed esprime apertamente il vago, l'evanescente, come lo confessano il primo pezzo ed i due ultimi. Poi certi richiami a Frescobaldi sono talvolta troppo chiari per chi li riconosce. In fine (ed è forse questo il lato più saliente), siamo d'accordo che l'andamento in quinta, in quarta, quello per interi accordi, ha un sapore particolare, quindi un valore estetico a cui non conviene rinunciare sempre; ma che proprio di sia chi non sente che quello, stentiamo a crederlo; e se così fosse, sarebbe una debolezza, come ogni tendenza a sentire e ad usare sempre un elemento solo.

A nostro giudizio, l'A. è un vero musicista; ma forse, per non essere schiavo delle tradizioni scolastiche, si fa incatenare dalla sua stessa reazione, a danno suo. Così pure si nota una certa dose d'infantilità nell'uso e nell'insistenza dei motivi, in un senso che non dev'essere proprio desiderato dell'A.

In conclusione sentiamo un'anima di musicista e ce ne rallegriamo, sperando che trovi presto la maturità del corpo musicale che le è necessaria.

FERRONI (V.) — *Trois Morceaux pour Piano*: 3.^a Mazurka, Valse triste, Caprice. — *Deux Morceaux pour Violoncelle et Piano*: Canto Elegiaco, Mazurka de Concert. (M. Caraccioli, Nuova York).

Il valoroso professore del R. Conservatorio di Milano riconferma anche in queste composizioni le sue qualità di musicista sobrio, nobile, castigato; che barre la strada propria con fede, nonostante le fluttuazioni dell'arte altrui. Questi pezzi saranno certo graditi da quanti amano le tendenze di conservazione classica; essi vi troveranno anche dei buoni effetti strumentali senza troppe difficoltà.

GIULIO BAS.

TOMMASINI (V.) — *Quattro Melodie*, per voci miste a cappella. (G. Ricordi & C., Milano). Da *Il Pianoforte*, Torino, N. 8-9, 1922.

È davvero rallegrante e rassicurante questo risveglio di sensibilità corale nei nostri giovani musicisti e dà assai bene a sperare per il prossimo futuro di questo trascurato campo di creazione. Speriamo che in pari tempo si formino e si educino raggruppamenti corali atti ad eseguire, oltre che le solite messe e antifone liturgiche, anche le composizioni più moderne; perchè la tecnica della orchestra corale non dovrebbe raggiungere quel grado di perfezione cui sono giunte le nostre orchestre strumentali?

Ritornando alle quattro melodie polivocali di Tommasini diremo che ci ha colpito assai simpaticamente la scelta dei testi: la quale oltre a dimostrare nel musicista buon gusto e coltura ci piace perchè viene a rompere quella abitudine, ahimè tutta nostra, di ricorrere all'estero ed alle altre letterature anche nella scelta dei testi da musicare. Come se in Italia non ci fossero e non ci fossero stati poeti degni di ispirare i musicisti contemporanei! Tommasini ha scelto il sonetto del Petrarca «*Movesi i vecchierel canudo e bianco*», il madrigale pure del Petrarca «*Non al suo amante più Diana piacque*», il sonetto del trecentesco Frescobaldi «*Accor' uomo, accor' uomo! il son rubato*» ed infine il bellissimo sonetto dantesco «*Deh, peregrini, che pensosi andate*»; e, ritacendosi con lo spirito al trecento, ha dato musica ad esse poesie con molta intelligenza del loro carattere e con sicura interpretazione del loro respiro ritmico verbale. Né ha trascurato l'effetto vocale che ci par raggiunto quasi ad ogni pagina: ad ogni modo l'equilibrio sonoro è mantenuto e la polifonia è salda senza essere intricata o massiccia. Non sapremmo quale scegliere delle quattro composizioni, tanto ci sembrano legate insieme dall'unità di condotta e dal linguaggio musicale: le raccomandiamo perciò per un'esecuzione complessiva, in un ordine che potrebbe anche non essere quello in cui sono pubblicate.

FRESCOBALDI (G.) — *25 Canzoni per Cembalo od Organo*, trascritte per Pianoforte ed illustrate da Felice Boghen. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna, Anno II, n. 10. Bella edizione, correctissima, corredata da indicazioni relative all'andamento del tempo e di una opportuna tra-

merazione per la disegnanza ad uso degli studiosi del pianoforte.

Le 25 Canzoni sono tobe — come si legge in una nota in calce alla prima pagina — dalle edizioni originali del tempo del Frescobaldi; dette edizioni sono tutte diligentemente specificate. Sopra la nota, una tavola tematica delle venticinque Canzoni; nella pagina seguente, la riproduzione di un fac simile di un celebre ritratto del Frescobaldi, incluso per la stampa quando il grande musicista contava i trentasei anni di età.

Queste musiche si dimostrano interessantissime per lo studioso delle forme, perchè esse contengono il fondamento di quello stile contrappuntistico e fugato, che toccherà in seguito la perfezione nell'opera di G. Sebastiano Bach, e sono quasi tutte svolte sopra un unico tema, ripresentandosi unitamente ai suoi incisi modificati e deformati sotto molti ed ingegnosi aspetti; sono preziose per lo studioso del pianoforte, data la ricca polifonia, che esige grande accuratezza di esecuzione e data la varietà e la continua contrapposizione dei ritmi, che sviluppano l'equilibrio ed il senso dello stile.

L'opera di trascrizione e di illustrazione del Boghen è ottima sotto tutti i riguardi e si dimostra degna della miglior lode.

F. SALILLA PRATELLA.

INDIRIZZI UTILI

Segnaliamo questa rubrica, per la sua importanza, agli Editori, Negozianti di musica, Maestri, Scuole musicali, Collegi, ecc.:

Negozianti di Musica.

- BOLOGNA.**
Pizzi & C. - Via Zamboni, 1.
CALTANISSETTA.
Ditta Nicosia Mario. - Corso Umberto I, 81.
FIRENZE.
Brizzi & Nicolai. - Via Cerretani, 12.
GENOVA.
Ditta De Bernardi Giuseppe succ. De Bernardi Enrico. - Via S. Luca, 52-54.
— Fratelli Serra. - Via Luccoli, 56 (rosso).
MILANO.
G. Ricordi & C. - Via Berchet, 2.
NAPOLI.
G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.
PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo Pal. Francavilla.
PARMA.
P. Bassetti & C. - Via A. Mazza, 13.
REGGIO EMILIA.
Ditta Enrico Spallanzani. - Via E. De Amicis.
ROMA.
G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.
TRIESTE.

Casa musicale Ditta Fabbri & C. - Via Carducci.
— Tedeschi & Obersnu - Corso Vitt. Eman., 26.
— Tribel Ario succ. a C. Schmidt & C.
VARESE.

Ditta Giuseppe Riccardi. - Corso Roma, 21.
Scuole di Musica.

- NAPOLI.**
Liceo musicale (anno XXIV): diretto dai Maestri E. Marciano, S. Cesì. - Gall. Umb. I, 59.
TRIESTE.
Conservatorio di musica G. Tartini. Dirett. Maestro Cav. Filippo Manara. - Via Carducci, 24.



CONCORSI

La R. Accademica Filarmonica Romana bandisce un concorso nazionale per una composizione in tre tempi per Quintetto a fiato (flauto, oboe, clarinetto, corno e fagotto) offrendo in premio la somma di lire cinquecento, elargita dall'Accademico prof. cav. Ernesto Buzzi, e la esecuzione del lavoro prescelto, affidata alla «Società degli strumenti a fiato» composta dagli ottimi professori, Veggitti, Scozzi, Luberti, Ceccarelli e Barabaschi. Le composizioni, devono essere inviate, insieme con le cinque parti staccate, alla Segreteria dell'Accademia (via San Rocco n. 1, Roma) non più tardi del 28 febbraio 1923. Per maggiori chiarimenti rivolgersi alla Segreteria suddetta.

«Musica et musici» apre un concorso — scadenza 28 febbraio p. v. — per diversi pezzi di musica da camera. Le composizioni prescelte verranno eseguite dalla Società Amici della musica. Chiedere programma alla Direzione, in Via Fratelli Bronzetti, 35, Milano.

Sono banditi nuovi concorsi dalla «Lega Musicale Italiana» di Nuova York (128 W. th. Street):

Per un'Opera in un atto in lingua italiana (termine di presentazione il 31 dicembre 1923). Premio lire 20.000.

Per una «Suite» orchestrale (termine di presentazione il 30 aprile 1923). — Premio L. 5000.

Per una Romanza in lingua italiana o inglese, per pianoforte e canto (termine di presentazione il 31 dicembre 1923). — Premio 100 dollari.

Queste le basi dei Concorsi. — Quei maestri che intendessero concorrere, potranno avere tutte le indicazioni che a loro potranno essere utili, rivolgendosi alla «Lega Musicale Italiana» di Nuova York all'indirizzo sopra indicato.

Sono riusciti vincitori del Concorso bandito dall'«Arte pianistica» di Napoli, per conto del signor Tartarone Federico: i maestri Gaetano Tarantini di Napoli e Carlo Bersani di Vicenza, per la musica pianistica; i maestri Franco Fiorentini, da Milano, e Ezio Bedeghieri da Napoli, per musica per violino e pianoforte; i maestri Luigi Gazzotti di Vignola e Enrico De Angelis-Valentini, per la musica per canto e pianoforte.

La gara (per una Suite) indetta dalla stessa rivista, per incarico del signor Domenico Valen-

tini Vista, è stata vinta, invece, dai maestri Salvatore Falbo Giangreco, di Siracusa, Emilio Schieppati, di Milano, Enrico De Angelis-Valentini, di Tivoli.

NOTIZIE

La Commissione aggiudicatrice del concorso bandito dal Sottosegretariato delle Belle Arti, fra le imprese liriche, ha giudicato vincitrici le opere: *Gioconda e il suo Re*, del maestro Carlo Jachino, su libretto di genere comico di Pozzano, e *Morenita* del maestro Mario Persico, su libretto di genere drammatico di Luigi Sbragha. Per la prima, in tre atti, è stato assegnato il premio di L. 50 mila all'impresa del Teatro la Fenice di Venezia; e per la seconda, in un solo atto, è stato assegnato il premio di L. 30.000 all'impresa del S. Carlo di Napoli.

Le opere sottoposte alla gara erano quattordici, ma ne fu esclusa una, di cui è autore il maestro Giacomo Orefice, perchè compositore che gode già larga rinomanza.

La Commissione aggiudicatrice era composta, oltrechè dei membri della permanente — meno Mascagni tuttora in America — dei maestri Puccini, Cilea, Molinari, Alfano, Piccolini, Gasco e di Nicola d'Atri.

Di entrambe le opere premiate il giudizio è stato unanime ed assai lusinghiero, riscontrando in esse meriti non comuni, per ispirazione, buon gusto ed elegante fattura.

Carlo Jachino, nato a S. Remo nel 1880, studiò contemporaneamente all'Università di Pisa e al Liceo musicale di Lucca, poi passò a Lipsia, allievo di Hugo Riemann. Peregrinò in diverse città d'Italia e dell'estero, dando lezioni di letteratura, di piano e, persino di filosofia. Fece tutta la guerra e si guadagnò una medaglia al valore. Ha scritto molti lavori strumentali e da camera.

Mario Persico è uscito dal Conservatorio di Napoli ove ha studiato composizione con Antonio Savasta.

Egli è autore di interessanti lavori sinfonici, di una grande quantità di pezzi per pianoforte e liriche per canto pregevolissime (di cui alcune furono deliziosamente cantate da Bianca Tamajo, or non è molto, alla Sala Maddaloni), di due pezzi per violino, che Mario Vitetta suonò con tanto successo al San Carlo e di molta altra musica di grande interesse.

Il Ministero della Pubblica Istruzione, volendo associarsi alle onoranze rese lo scorso anno al maestro Gallignani, direttore del nostro Conservatorio, gli ha conferito il diploma di prima classe di benemerita con diritto alla medaglia d'oro.

Il maestro Setaccioli è stato nominato professore di alta composizione al Liceo di S. Cecilia in Roma. La Commissione lo ha proposto ad unanimità.

Il compianto maestro Giovanni Boizon è stato commemorato al Liceo torinese, che direbbe per oltre trent'anni, con l'inaugurazione di un riuscito busto, opera dello scultore Bianchini, e con una felice rievocazione delle sue opere e della sua vita fatta da Giocondo Fino. Segui un concerto di musiche boizoniane.

Al Dal Verme di Milano, in carnevale, si daranno: *Africana*, *Otello*, *Traviata*, *Edelweis*, *Butterfly*, *Aida*, *Gioconda*, *Tosca*. Dirigerà il maestro Del Cupolo e fra gli esecutori figurano De Muro, Gavrila, Barra, Bonini, la Caprar. In Cervi Caroll, la Roggero, la Spani, ecc.

Firenze avrà spettacoli lirici dal dicembre al maggio p. v. così suddivisi:

Teatro Verdi (dicembre, gennaio): *Aida*, *Falstaff*, *Bohème*. Direttore, Giulio Falconi.

Teatro della Pergola (febbraio, marzo): *Manon* (M.), *Anima allegra* (novità), *Butterfly*, *Nabucco*, *Matrimonio segreto*. Direttore, Guido Farnelli.

Politeama (aprile, maggio): *Maestri cantori*, *Carmen*, *Mefistofele*, *Ugonotti*. Direttori, Vigna e Falloni.

Alla Fenice di Venezia, in Carnevale, si rappresenteranno: *Tristano e Isotta*, *Iris*, *Bohème*, *Luisa*, *Sonnambula* e *Nurella e il principe*, di Bianchini, premiata al concorso governativo dell'anno scorso.

Ed ecco i programmi di Brescia e di Mantova per la stessa stagione: a Brescia, direttore il maestro Podestà, si eseguiranno *Dejanice*, *Mefistofele*, *Manon* (M.); a Mantova, il maestro Lucon dirigerà, *Dannazione di Fausti*, *Carmen*, *Boris*, *Gioconda*, *Pamperos*.

L'Associazione palermitana dei Concerti sinfonici annunzia sei concerti che avranno inizio il 24 c. m. Due saranno diretti da Bernardino Molinari; ne seguirà, quindi, uno con accompagnamento d'orchestra del pianista Casella e due del violinista Serato, il secondo dei quali, pure, con orchestra; si presenterà quindi la Società corale dei maestri moravi.

Mario Labroca, già allievo di Respighi e di Malipiero, sta musicando la fiaba in quattro quadri, *Spadacciolà e Mago Mirtillo*, di Cesare Ludovici.

A Montecarlo, nella prossima stagione, si daranno le seguenti novità assolute: *La fiera di Sorotchinetz*, opera inedita di Godounof, che sa-

rà diretto dal maestro russo Cerepnine; *Chyrtne di Graef*; *Lisistrata*, da Aristofane, versi e musica di Gunsbourg; e, inoltre, *Le notti persiane* di Saint-Saëns, *Andrea Chénier* di Giodano e *Il cavaliere della rosa* di Strauss, non ancora eseguite nel Principato. Le opere in cartellone sono numerose, gli artisti di prim'ordine, tutti sotto la direzione dei maestri Lehin e Lauwereyns, per il repertorio francese, e di Vittorio de Sabata, per quello italiano.

Nel prossimo gennaio a Monaco si darà la nuova opera di Eugenio d'Albert, *Marelke van Nijmegen*.

Il *Boston Herald Illustrated*, annuncia l'invenzione di una macchina che permette di scrivere la musica nel medesimo tempo che si suona al piano. L'apparecchio si compone di due parti, di cui l'una riproduce meccanicamente, mentre l'altra trascrive la musica suonata. La macchina è munita d'una tastiera che può sovrapporsi esattamente a quella di qualsiasi piano, in maniera che il movimento dei tasti di questo mette in moto, automaticamente, quelli della macchina da scrivere.

La macchina può adoperarsi anche da sola, senza il piano. Basta collocarla su una tavola e toccare i suoi tasti, come se si suonasse su lo strumento.

NUOVISSIME EDIZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Violino solo

ANZOLETTI (M.).

E. R. 215. - *Moto perpetuo* sopra movimenti di Scale. L. 3

DONT (J.).

E. R. 92. - *24 Studi e Capricci*, Op. 35 . . . 4

E. R. 93. - *24 Esercizi* (preliminari agli Studi di Kreuzer), Op. 37 . . . 4

Edizioni rivedute da E. POLO.

KREUTZER (R.).

E. R. 53. - *42 Studi*. Edizione riveduta da F. SARTI. 5

MAZAS (J. F.).

Studi speciali, Op. 36. Edizione riveduta da M. CORTI:

E. R. 107. - Libro I. (Studi speciali) . . . 4

E. R. 108. - » II. (» brillanti) . . . 4

E. R. 109. - » III. (» artistici) . . . 4

ROVELLI (P.).

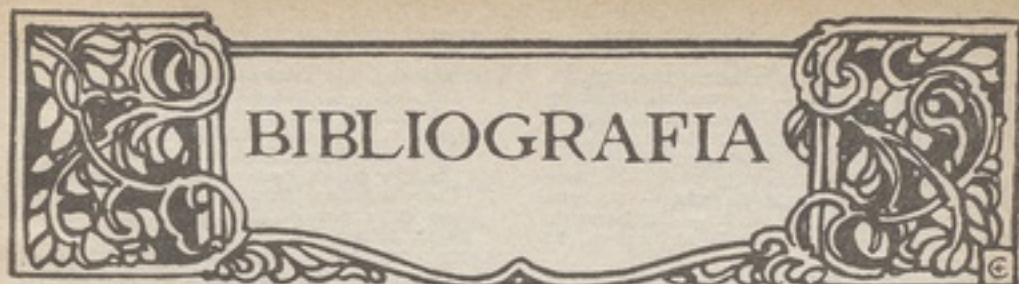
E. R. 91. - *12 Capricci*, Op. III. V. Edizione riveduta da E. POLO . . . 4

SAINT-LUBIN (L. de)

E. R. 84. - *Sei Grandi Capricci*, Opera 42. Edizione riveduta da R. FRANZONI. 4

(Nel prezzo è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI



EDIZIONI RICORDI

Temporaneamente il prezzo di vendita è aumentato del 100 per 100 per tutte le categorie

OPERE TEORETICHE

BAS (G.) *Trattato di Forma musicale* (119159) Prefazione e Indice analitico (A) Fr. 1. — (118231) *Parte I. Elementi di ritmo* (A) Fr. 3,50. — (118232) *Parte II. Il periodo musicale* (A) Fr. 3,50. — (118233) *Parte III. Poema di Canzone a strofe uguali - La Messa ed i Pezzi liturgici in genere - Forma binaria e ternaria di Canzone* (A) Fr. 4,50. — (118234) *Parte IV. La Suite in genere - Preludio ed affini - Variazioni* (A) Fr. 4. — (118235) *Parte V. Minuetti di tipo ternario ed affini - Reclutro, Arioso, Aria - Notioni di Forma nel Melodramma - Il Rondò propriamente detto e nelle varie composizioni sinfoniche - Affini* (A) Fr. 3. — (118236) *Parte VI. Primo Tempo di Sonata - Rondò - Sonata - Il complesso della Sonata - Ouverture - Concerto - Fantasia - Poema sinfonico* (A) Fr. 4,50. — (118237) *Le sei Parti prese in una sol volta* (A) Fr. 18.

L'indice analitico è il piano generale che mostra la distribuzione della vasta materia e facilita di molto l'uso del libro coll'indicare i punti più importanti, il posto dove sono studiate le singole forme, e quali opere musicali vengono considerate e spesso analizzate (e da che punto di vista) nel corso dell'opera. La prefazione è un vero atto di fede dell'autore.

CANTO

Solleggi

LEO (L.) (E. R. 157). *Sei Solleggi per Soprano o Tenore*. Realizzato il Basso da G. Francesco Malipiero. (A) Fr. 2.

MUSICA VOCALE DA CAMERA con accompagnamento di Pianoforte

ALALEONA (D.) (118192-93-94). *Melodie Pascollane*. Tre Canti per una voce. Sopr.: 1. *Dedica*. *Anziverario*. — 2. *Insermento* grottesco. *I due girovagi*. — 3. *Epilogo*. *Il fumo e la neve*. Cad. (A) Fr. 2,50.

MALPIERO (G. F.) (119002). *Due Sonetti del Berni per una voce*. Sop.: 1. *Chione d'argento fine*. — 2. *Cancheri e beccafichi*. Fr. 2,50.

ODDONE (Elisabetta) (119007). *Dieci Liriche infantili di Hedda musicate*: 1. *Dice la mamma*. — 2. *L'erba e Voglio*. — 3. *Le aste*. — 4. *Ninna-nanna*. — 5. *La festa di mamma*. — 6. *Il mio musetto*. — 7. *In castigo*. — 8. *La preghiera di Natale*. — 9. *Il pulcinella*. — 10. *Tra due briganti*. (A) Fr. 2,50.

SIMPSON (N.) (118882). *God's Angel Song*. Words by Ed. Teuchemacher. Ms. o Br. Scell. 2/=-.

OPERE TEATRALI

PIZZETTI (I.) *Dèbora e Jael*. Opera completa, in 8°. (A) Fr. 20.

PUCCINI (G.) *La Bohème*. Pezzi staccati col testo inglese e italiano:

— (119015). ACT I. *Rudolph's Song: Your tiny hand is frozen* (Che gelida manina). T., in Fa. Scell. 2/=-.

— (119016). ACT I. *Mimi's Song: Yes they call me Mimi*, (Sì, Mi chiamano Mimi). S., in Si bemolle. Scell. 2/=-.

— (119017). ACT II. *Musetta's Valse Song: As thro' the street* (Quando me'n vo soletta per la via). S., in Mi bemolle. Scell. 2/=-.

— *Tosca*. Pezzi staccati col testo inglese e italiano:

— (119017). ACT II. *Tosca's Prayer: Love and music* (Vissi d'arte). S., in Re. Scell. 2/=-.

— (119018). ACT III. *The Letter Song: When the stars were brightly shining* (E lacerava le stelle). T., in La minore. Scell. 2/=-.

PIANOFORTE

Studi e Composizioni originali

BACH (G. S.) (E. R. 190-191). *IL CLAVICEMBALO BEN TEMPERATO*, ossia *Preludi e Fughe in tutti i toni e semitoni nei modi maggiori e minori*. Edizione riveduta e rilegata da A. Longo. Due volumi. Cad. (B) Fr. 4.

CHOPIN (F.) (E. R. 184). *Album N. 1 di Composizioni scelte*, rivedute ed illustrate da A. Brugnoti. (B) Fr. 4.

FANO (G. A.) (118742). *Sonata*. (Nuova ristampa). Fr. 6.

FERRARIA (L. E.) (E. R. 156). *33 Saggi ed Improvvisi ritmici*, destinati agli allievi di Pianoforte, di ritmica Dalcroiziana e di composizione musicale. (B) Fr. 3.

MARCELLO (B.) (E. R. 382). *Toccata con Variazioni*, riveduta ed illustrata da F. Boghen. (B) Fr. 1,50.

MENDELSSOHN-BARTHOLDY (F.) (E. R. 394). *48 Romanze senza parole*. Edizione riveduta da V. Romanello. (B) Fr. 4.

PASQUINI (B.) (E. R. 383). *Partite diverse di F. B. rivedute ed illustrate da F. Boghen*. (B) Fr. 1,50.

DANZE

BELLI (V.) (119028). *Bene mio, il vedo*. Fox-trot del merlo. Op. 376. Fr. 2.

DE OLENIN (E.) (119099). *Duetto*. Tango. Fr. 2.

GODMAN (L.) (118434). *Valse Algérienne*. Scell. 2/=-.

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

LASSAN (J. P.) (104110). *Menuet en La bémol*. (Nuova ristampa). Fr. 1,50.

VIOLINO SOLO

ERNST (E. G.) (E. R. 63). *Sei Grandi Studi*, riveduti e rilegati da M. Anzoletti. (A) Fr. 3.

VIOLINO E PIANOFORTE

PRINCIPE (R.) (E. R. 389 a 390). *12 Trascrizioni liberamente armonizzate e elaborate*: 1. *Rossi* (FRANCESCO). *Adagio*. (B) Fr. 1,50. — 2. *Friscolaldi* (G.).

Atta. (b) Fr. 1,50. — 3. SCARLATTI (DOMENICO). Pastorale. (b) Fr. 1,50. — 4. SCARLATTI (DOMENICO) Capriccio (b) Fr. 2. — 5. LULLY (G. B.) Minuetto. (b) Fr. 1,50. — 6. SACCHINI (A.) Andantino. (b) Fr. 2. — 7. MARTINI (P. e G. B.) Allegretto. (b) Fr. 2. — 8. PARADISI (P. D.) Toccata. (b) Fr. 2. — 9. BACH (EMANUELE) Minuetto. (b) Fr. 1,50. — 10. STRIBEL (J. F.) Les Cloches. (b) Fr. 2. — 11. HÉROLD (L. F.) Canzoncina. (b) Fr. 1,50. — 12. PAGANINI (N.) La Caccia (b) Fr. 2.

SIMPSON (N.) (118855). *Andante religieux*. Melody. Scell. 2/=..

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

PIZZETTI (I.) (E. R. 381). Sonata in Fa. (b) Fr. 12.

ORCHESTRA

con Pianoforte-conduttore

BILLI (V.) (118968). *Gandhi*. Fox-trot Indiano. Op. 372. (a) Fr. 3.

LIBRETTI D'OPERE TEATRALI ed Azioni mimiche

DÈBORA E JAFÈE. *Dramma in tre atti* di L. Pizzetti, per la musica dello stesso. Fr. 2.

GIANNI SCHIOCHI, in un atto di G. Porzano. Traduzione tedesca di A. Brüggemann, per la musica di G. Puccini. Fr. 1.

SUMITRA. *Leggenda monomimica* di C. Clausetti. Traduzione tedesca di E. Bloch, per la musica di R. Pich-Mangialgalli. Fr. 0,50.

ALTRE EDIZIONI

OPERE D'INTERESSE MUSICALE

BRANCOUR (R.). *Massenet*. Fr. 7,50. (F. Alcan, Paris).

EBERHARDT (S.). *Die Lehre der organischen Gelehnshaltung: Paganinis Gelehnshaltung*. (A. Förstner, Berlin).

O'NELLE (E.). *La vor Azumana*. (El libro de Todos). (Casa Ed. Masucci, Barcellona).

TEBALDINI (G.). *L'Archivio musicale della Cappella lauretana*. Catalogo storico-critico. (Amministrazione della Santa Casa, Loreto).

VENEZIAN (G.). *Teoria generale della musica*. Vol. 1. (C. U. Trani, Trieste).

WEISSMANN (A.). *Verdi*. Biographie. (Schuster & Loefler, Berlin).

MUSICA VOCALE DA CAMERA

con accompagnamento di Pianoforte

ARNOLD (E.). *Memorie d'Oriente*. Versi di G. Leon. Fr. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

BRIAN (H.). For female voices (three-part): *The echoing green*, /9. — *Under the greenwood tree*, /6. — *Spring-Sound the flute*, /6. (Augener Ltd., London).

EDMUNDS (C. M.). *Sherwood a short Cantata for children's voices*. Poem by A. Noyes, 2/6. (J. Williams Ltd., London).

HAIJOS (K.). *Partoppo è così*. Versi di E. Frat. Fr. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

HICKEY (V.). *Wander-Thirst*. Poem by G. Gould, 2/=. — *Third mate*. Poem by J. Massfield, 2/=. (Augener Ltd., London).

JUDD (P.). *Love Wakes and Weeps*. Words by Scott, 2/=. (Augener Ltd., London).

LIND (G.). *The silent mare*. Words by P. J. O'Reilly, 2/=. (Augener Ltd., London).

MOFFAT (A.). *Old Master Songs: J. A. SCHULZ, The Bird*, 1/6. — *A Maid with eyes and tresses brown*, 1/6. (Augener Ltd., London).

PARISINI (F.). *Tre Cori: L'Acqua*. Coro per fanciulli. Parole di E. Ceneri, Fr. 1,50. — *Canzone d'Aprile*. Coro per ragazzi. Parole di G. Pascoli, Fr. 2. — *Evviva la bandiera del lavoro*. Coro per ragazzi. Parole di G. Bertacchi, Fr. 1,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).

RICCI SIGNORINI (A.). *Sri Poésie* di G. Ricci Signorini. 2^a Serie. Fr. 3,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).

STOLZ (R.). *La Gioia del divorzio*. Versi di G. Leon. Fr. 5. — *Fior di giglio*. Schimney-fox. Versi di E. Frat. Fr. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

WARLOCK (P.). *Hey, Trolly Lolly lo*, 2/=. — *Pizzicato*, 2/=. (Augener Ltd., London).

PIANOFORTE A DUE MANI

Studi, Composizioni originali, Danze ecc.

ASHTON (L.). *Il Neige*, /9. (Augener Ltd., London).

BAINTON (B. L.). *Little pictures from Holland*. (Augener Ltd., London).

BRIDGE (F.). *Two Lyrics: 1. Heart's ease*, 1/=. — *2. Dainty rogue*, 2/=. (Augener Ltd., London).

BUTLER (L.). *On a spring morning*, 2/=. (Augener Ltd., London).

BULL (J.). *Elizabethan virginal composers*. Vol. 1, 2/6. (J. Williams Ltd., London).

CARSE (A.). *Old English Dance tunes 17th Century*. (Augener Ltd., London).

COLERIDGE-TAYLOR. *Idyll in E min.*, 1/6. (Augener Ltd., London).

COOPER (W. G.). *A Storiette*, 2/=. (J. Williams Ltd., London).

CUSCINA (A.). *Pastorale*. Fr. 1,75. — *Nostalgia del mare*. Barcarola. Fr. 1,75. (A. & G. Carisch & C., Milano).

DONAUDY (S.). *Garotta e Musetta*. Fr. 2. — *Minuetto-Carillon*. Fr. 1,75. (A. & G. Carisch & C., Milano).

GIBBONS (O.). *Elizabethan virginal composers*. Vol. 1, 2/6. (J. Williams Ltd., London).

GURLITT (C.). *March*, /9. — *Morning Song*, /9. (Augener Ltd., London).

HAIJOS (K.). *Lo, bella Lo! Paso doble*. Fr. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

HARRIS (D.). *By the Rustic Gate*, 1/6. (J. Williams Ltd., London).

KING (R.). *Three Impressions*, 2/=. (J. Williams Ltd., London).

MENEGHETTI (A.). *La Canzone del Grappa*. Fr. 4. (A. & G. Carisch & C., Milano).

MONTANARO (E.). *Schizzi infantili: Sal lago*. L. 1,50. — *Il Gondoliere*. L. 1,50. — *La Gavotta delle bambole*. L. 1,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).

MOZART (W. A.). *Adagio in B. min.*, 1/6. (Augener Ltd., London).

RAMPOLDI (G.). *Tommy*. Fox-trot. L. 4. (A. & G. Carisch & C., Milano).

ROLOFF (A.). *Polish dance*. — *Song without words*. — *The Chase*. Bach, /9. (Augener Ltd., London).

SOLAZZI (G.). *Jak*. Jak-trot. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).

TARENGHI (M.). *Notate!* Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).

TOMBELLE (F. de la). *Petite marche*. Fr. 2. — *Barcarolle*. Fr. 2. — *Provençale*. Fr. 2. — *Aubade*. Fr. 2. (Costallat & C., Paris).

TURNER (S. E.). *Caprice*, 2/=. (Augener Ltd., London).

WIERNBERGER (J. A.). *Les Classiques du débutant*. Vol. 1. Fr. 2,50. (Costallat & C., Paris).

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

DELIUS (F.). *A Dance Rhapsody*. N. 2, transcribed by Ph. Heseltine, 4/=. (Augener Ltd., London).

PIANOFORTE

con Strumenti diversi

BEON (A.). *Suite en Ré pour Vièle d'amour et Clavecin*. Fr. 4. (Costallat & C., Paris).

GAL (H.). *Variationen über eine Wiener Heurigeumelodie für Violine, Violoncello und Klavier*. (N. Simrock, Berlin).

GRABERT (M.). *Sonate G. moll für Oboe und Klavier*. Mk. 3. (N. Simrock, Berlin).

KAHN (R.). *Trio in E moll für Violine, Violoncello und Klavier*. Mk. 9. (N. Simrock, Berlin).

RICCI SIGNORINI (A.). *1^a Leggenda per Violino, Violoncello e Pianoforte*. Fr. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

RONCHINI (F.). *Andante religioso pour Violon et Violoncelle avec acc. de Piano*. Fr. 3. (Costallat & C., Paris).

VIOLINO

MADAUD (E.). *Six Etudes de Concert*. Fr. 3. (Costallat & C., Paris).

VIOLINO E PIANOFORTE

BACH (J. S.), REGER. *Sonate a due*. (N. Simrock, Berlin).

BOHM (C.). *Violin-Album*. Band II. (N. Simrock, Berlin).

CASTRAGHI (A.). *Inez Gavotte*, 2/6. — *Tarantella*, 2/6. — *Marinka*. Polka-Mazurka, 2/=. (Augener Ltd., London).

HAENDEL (G. F.). *Sechs Sonaten herausgegeben von H. Grüters und A. Busch*. (N. Simrock, Berlin).

KAYSER (H. E.). *Violin Studies revised and fingered by E. Helm*. Book I. - Book II. (Augener Ltd., London).

LULLI (J. B.). *Gavotte from « Roland » arranged for A. Carse*, 2/=. (Augener Ltd., London).

MENDELSSOHN (F.). *Songs without words*. (Augener Ltd., London).

RINKENS (W.). *Vier Stücke (in form einer Suite)*. Mk. 3. (N. Simrock, Berlin).

SOMERVELL (A.). *Minuet*, 1/=. (Augener Ltd., London).

WESSELY (H.). *Salut au Printemps*, 2/=. (J. Williams Ltd., London).

VIOLINO E ORCHESTRA

BLUMER (T.). *Capriccio*. Partitur. Mk. 6. (N. Simrock, Berlin).

HEGAR (F.). *Ballade*. Partitur. Mk. 4,50. (N. Simrock, Berlin).

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

DVORAK (A.). *Largo aus der Symphonie: « Aus der neuen welt »*. Mk. 2. (N. Simrock, Berlin).

FAEL (V.). *Berceuse triste*. L. 3. (E. Sanzin & C., Venezia).

GAETANO ERICO PENNINO

GIOIOSO

Valzer Miniatura per Pianoforte

L. 2 (oltre aumento temporaneo)

G. SANTOJANNI - Editore

Via P. E. Imbriani, 6 - NAPOLI

FERRONI (V.). *Deux Morceaux: 1. Canto elegiaco*. — *2. Mazurka de Concert*. D. 1,50. (M. V. Cardilli, New York).

MOZART (W. A.). *Minuet in D*, 1/6. (Augener Ltd., London).

WHITEHOUSE (W. E.). *Six Little Solos*, 2/6. (J. Williams Ltd., London).

VIOLONCELLO

TABB (R. V.). *Rhythmic Studies*. S. 3/=. (Augener Ltd., London).

FLAUTO E PIANOFORTE

BERR (J.). *Pen und die Sylphiden*. (Op. 72). (N. Simrock, Berlin).

STRUMENTI A PLETTO

BRUNING (E.). *Im grünen Wald, dort, wo die Drossel singt*. Mandoline mit Gitarre. — *Das Lieben bringt gross Freud*. Mandoline mit Gitarre. (Kurt Schmidt, Neukölln).

FALBO GIANGRECO (S.). *Quartetto a Pletto per 2 Mandolini, Mandola (alto) e Mandoloncello*. L. 5. — *Spagna*. Suite in 4 tempi per Orchestra Mandolinistica. L. 5. (Ed. « Pletto » di A. Vizzari, Milano).

KOMZAK (K.). *Berliner Kindl*. Mandoline mit Gitarre. (Kurt Schmidt, Neukölln).

MACIOCCHI (M.). *Tarantella di Concerto*. Mandoline et Piano. Fr. 2,50. — *Les Amoureux du Moulin*. Ouverture. Partiture. Fr. 2,50. — *L'Oca del Cairo*. ouverture de Mozart, arrangée. Partiture Fr. 2,50. (L'Esudiana, Paris).

MARTI (E.). *Nell'Oasi*. Intermezzo Arabo per Orchestra Mandolinistica. (Ed. « Pletto » di A. Vizzari, Milano).

SIRLEN DELLA LANCA (G. M.). *Sarabanda e Fuga* (stile antico) per Mandolino solo. L. 1,50. (Ediz. « Pletto » di A. Vizzari, Milano).

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

VINCENZO FERRONI

VIOLINO, VIOLONCELLO E PIANOFORTE

Trio in Re Magg. op. 54

- I. Allegro Calmo.
- II. Allegretto.
- III. Adagio Appassionato
- IV. Allegro Giusto . . . netto Doll. 2,—

VIOLINO E PIANOFORTE

Sonata in Fa - op. 62.

- I. Allegretto
- II. Allegro Marziale . . . netto Doll. 1,25

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

Due Pezzi - op. 36.

1. Canto Elegiaco.
2. Mazurka de Concert . . netto Doll. 0,75

PIANOFORTE SOLO

Tre Pezzi.

1. Troisième Mazurka.
2. Valse Trieste.
3. Caprice netto Doll. 0,65

MAURO V. CARDILLI — EDITORI

172 Bleecker Str. — NEW YORK, N. Y.

Indice alfabetico delle materie pubblicate nell'anno 1922

(I numeri si riferiscono a quelli delle pagine).

ARTICOLI

- ALBINATI G. — Prospetto delle nuove opere italiane rappresentate nell'anno 1921, 30.
 AUTORI DIVERSI. — Saint-Saëns: il musicista, 7.
 — Alessandro Calabi, 74.
 — Ugo Finzi, 139.
 — Giorgio Biret, critico musicale, 140.
 — In memoria di Giulio Ricordi, 163.
 — Arrigo Heine, critico musicale, 298.
 — César Franck, 325.
 — Zofonia Haydniana, 326.
 BAHINI G. — Zofonia pucciniana, 227.
 BOGHEN F. — Bernardo Pasquini, 105, 134.
 BONAVENTURA A. — Felipe Pedrell, 265.
 CAMEITI A. — Un contratto d'insegnamento musicale nel secolo XVI (1591). (G. B. Nainio e A. Costantini), 39.
 CANTARINI A. — Ancora su la sordità di Beethoven, 3.
 DE ANGELIS A. — Le rappresentazioni classiche all'aperto in Italia, 75.
 DI GIACOMO S. — L'aulica musica a Napoli, 1.
 EMMANUEL M. — I modelli dei maestri, 268.
 FARA G. — Studi comparati su strumenti musicali etnici, 193.
 FLEISCHMANN V. — L'operetta moderna viennese, 328.
 FORCOLIN R. — L'esaltazione di Beethoven nella filosofia dell'entusiasmo, 232.
 FORNO L. — Didattica Violoncellistica. Riforme che s'impongono, 230.
 INCAGLIATI M. — La tragedia di un'artista: Persik, 198.
 KRALIK E. — Esecuzioni internazionali a Salisburgo, 271.
 LANCELLOTTI A. — Saint-Saëns: aneddoti, 9.
 — La vita amorosa di Beethoven, 166.
 LOPEZ S. — Musica nel teatro di prosa, 201.
 MEZZADRI P. — Cristoforo Colombo in musica, 331.
 MONALDI G. — Scantalo Falchi, 330.
 PAN. — Luigi Denza, 43.
 — Per i Concerti Guarneri, 168.
 — A Scala chiusa: il presente e l'avvenire, 133.
 PIRRO A. — Un giudizio interessante, 166.
 RADICIOTTI G. — Ancora intorno al testo della «Carità» di Rossini, 104.
 ROMAGNOLI E. — I frammenti dell'antica musica greca, 205.
 SANTOLIVUO F. — Musica e misticismo, 41.
 SPECHT R. — Musica nuova a Vienna, 35, 69.
 VUILLERMOZ E. — I diritti del pensiero, 137.

LE PUNTE DELLA LIRA

11, 169, 169, 235.

LA RUBRICA DEI REFERENDUM

159, 237.

RIVISTA DELLE RIVISTE

ARTICOLI.

- Accademia (notizie storiche sull') di S. Cecilia in Roma, 142.
 Aida (l') di Verdi e i bolscevichi, 334.
 Amen (l') della Hofkirche di Dresda, 110.
 Amico Egitto (la musica dell'), 174.
 Beethoven (una rivelazione su), 171.
 Biret (una leggenda su), 80.
 Brahms (di alcuni singolari elogi di), 275.
 Bruckner A. (la musica di), nei paesi tedeschi, 204.
 Cantico dei Cantici (intorno alla scoperta della melodia del), 143.

- Catolonia (il Cantoniere popolare di), 79.
 Compositore bolscevico (intervista con un), 111.
 Concerti (ai), si deve applaudire?, 334.
 Consigli (perché si chiedono i), 143.
 Coraggio (il) in musica, 248.
 Critici (signori), ameni, 275.
 Donne (le) compositrici, 174.
 Educazione (l') musicale nelle Scuole popolari, 305.
 Einstein (il dott.) musicista, 246.
 Esposizione (un') paganiciana, 334.
 Gautier (T.) e la musica, 335.
 Gluck (satire e critiche su), 203.
 Gramofono (applicazione igienica e ricreativa del), 14.
 Gramofono (l'importanza musicale del), 78.
 Komitas (il Padre) e la musica armena, 303.
 Lloyd George maestro di coro, 142.
 Massenet (gli inizi della carriera artistica di), 46.
 «Mavra», la novissima opera di Stravinskij, 248.
 Milhaud (Darius) e la melodia, 276.
 Mozart (precise notizie sugli autografi di) esportati da Roma, 13.
 Musica (la) addolcisce i costumi, 204.
 Musica (la) nelle Gallerie di quadri, 302.
 Musicista (un) spontaneo autodidatta, 172.
 Orchestra (le) di dilettanti a Londra, 333.
 Organo (un) secondo Michele Praetorius, 47.
 Organizzazione (un') musicale ferroviaria, 247.
 Palestrina pellicciaio, 15.
 «Pelléas» (perché ho scritto), 14.
 Pianola (nuove possibilità musicali proprie della), 44.
 Piccini Niccolò (una parola di giustizia su), 272.
 Polifonia del Rinascimento (gli strumenti nella), 246.
 Premi ai giovani musicisti, 274.
 Pubblico (l'infallibile giudizio del), 304.
 Rossini (autografi di), 46.
 Rossini e la musica da Chiesa, 245.
 Stravinskij (le opinioni musicali di), 81.
 Timpani (i) più grandi del mondo, 335.
 Verdi (un giudizio sul «Te Deum» di), 47.
 Violinista (un grande) napoletano del secolo XVII-XVIII, 306.
 Voce (una) di cinque ottave d'estensione, 275.
 Welte-Mignon: apparecchio meccanico per l'organo, 80.

RIVISTE

- BOLOGNA. — Cultura (la) musicale, 175, 249, 307.
 — Pensiero (il) musicale, 16, 112, 144, 175, 206, 249, 277, 307.
 — Rassegna (la) d'arte e del lavoro, 112, 145.
 FIRENZE. — Critica (la) musicale, 16, 48, 82, 112, 145, 175, 277, 336.
 FIUME. — Armonia, 17.
 MILANO. — Convegno (il), 48.
 — Primato editoriale italiano (il), 16, 82, 206, 277.
 NAPOLI. — Arte (l') pianistica, 16, 82, 113, 176, 307.
 PADOVA. — Musica ecclesiastica, 144.
 ROMA. — Cronache d'attualità, 82.
 — Rivista nazionale di musica, 48, 113, 145, 175, 206.
 — Spematore (lo), 113, 175.
 — Tribuna (la), 249.
 TORINO. — Pianoforte (il), 16, 48, 82, 112, 144, 175, 277, 336.
 — Rivista (la) musicale italiana, 48, 144, 206, 277.
 — Santa Cecilia, 16, 144, 336.
 AMBURGO. — Die Musikwelt, 148, 179, 251.
 BARCELLONA. — Revista musical catalana, 85, 117, 180, 341.
 BERLINO. — Allgemeine Musik Zeitung, 19, 82, 84, 178, 310, 339.

- Melos, 19, 147, 280.
 — Signale für die Musikalische Welt, 147, 178, 208, 310.
 CASSEL. — Der Chorleiter, 20.
 LIPSIJA. — Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 53, 340.
 — Zeitschrift für Musik, 19, 53, 85, 116, 178, 281, 310, 339.
 — Zeitschrift für Musikwissenschaft, 20, 52, 53, 116, 147, 208, 251, 281.
 LONDRA. — Chrestian (the), 114, 178, 208, 250, 309, 338.
 — Daily Telegraph (the), 18, 51, 115, 178, 308.
 — Musical Opinion, 18, 51, 114, 146, 177, 207, 251, 278, 308, 337.
 — Musical Times (the), 51, 115, 146, 278, 309, 337.
 — Music and Letters, 207, 338.
 — Sackbut (the), 18, 51, 84, 115, 146, 177, 279, 309, 338.
 — Sunday Times (the), 84, 178, 208, 309.
 MADRID. — Musica Sacro-Hispana, 85, 85.
 NUOVA YORK. — Musical America, 210, 252.
 — Musical Courier, 180, 210.
 PARIGI. — Bulletin de la Société française de musicologie, 18.
 — Comœdia, 18, 83, 250, 308.
 — Courier musical (le), 18, 50, 83, 114, 145, 249, 308, 336.
 — Ménestrel (le), 17, 50, 83, 145, 176, 207, 249, 278, 308.
 — Monde musical (le), 17, 83, 113, 145, 176, 249, 337.
 — Revue (la) de musicologie, 176, 250, 308.
 — Revue (la) musicale, 17, 49, 82, 113, 145, 176, 206, 249, 277, 278, 307, 336.
 PRAGA. — Der Aufakt, 54, 148, 252, 311.
 STOCCARDA. — Neue Musik-Zeitung, 84, 179, 209, 251, 281, 311, 340.
 TOURNAI. — Revue (la) Grégorienne, 50, 114, 177, 308.
 VIENNA. — Musikblätter des Anbruch, 20, 54, 116, 209, 252, 281, 340.
 ZAGABRIA. — S. Cecilia, 85, 180, 282.
 ZURIGO. — Schweizerische Musik-Zeitung, 179, 311, 341.

VITA MUSICALE

(Novità teatrali).

- ABBATE G. — La Stella del Canada, 22.
 ALEGIANI R. — Capriccio di mia moglie, 154.
 BELLINI E. — Selvaggia, 88.
 — Rossini, 181.
 BENATZKI R. — Juschki balla, 23.
 BLENCK T. — La Vita eterna, 313.
 CAMERANI G. — Le nozze di Zozona, 254.
 CARABELLA E. — Don Gil dalle calze verdi, 254.
 CASSONE L. — Il Barbiere di Siviglia, 283.
 CHRISTINE H. — Dedé, 23.
 CUSCINA A. — Fior di Siro, 87.
 DAMIANI DE GIANNETTI — La Leggenda del Ponte, 343.
 DAVICO V. — Le tentazioni di S. Antonio, 22.
 DEBECKER. — Wieberus, 254.
 DONAUDY S. — La Flammings, 154.
 DONHAYL. — La Torre del Volvoda, 155.
 DUPUIS A. — Il Sacrificio, 23.
 EYSLER E. — Jůliska, 120.
 FERRARI TRECATE L. — Pierozzo, 283.
 FOURDRAIN F. — La Fontaine des lées, 211.
 FRANCHETTI A. — Glauco, 118.
 GAZZOTTI L. — Il Campanaro di Camalò, 343.
 GIACOMANTONIO S. — La leggenda del Ponte, 343.
 GILBERT J. — La piccola peccatrice, 254.
 GRANDI C. — Les Jeunes virgins, 23.
 GRANICHSTADTEN B. — Indische Nächte, 23.
 HARVOFF J. — Nostra moglie, 312.
 HUE G. — Dans l'ombre de la Cathédrale, 23.
 KALMANN E. — Il Capo degli Trigani, 283.
 — La Baidera, 312.

- KOLLO W. — La Regina della notte, 154.
 KNOFF M. — Die Tochter der Leda, 211.
 LATTUADA F. — La Tempesta, 343.
 LEHAR F. — La Danza delle Ibbelle, 154.
 LEO M. — Le Fakir de Bénarès, 155.
 LUALDI A. — La Figlia del Re, 86.
 MANCINI U. — Non era in letto, 23.
 MASSENET G. — Amadis, 155.
 MESSENGER A. — La piccola funzionaria, 88.
 MULE G. — O dolce volontà, 211.
 PIETRI G. — Ascensione, 181.
 REICHWEIN L. — Il Diavolo mi porti, 254.
 RENDA V. — La Mandragola, 283.
 SALINA L. — Fata regina, 211.
 SASSOLI P. — Nelly Rotier, 120.
 SEGNI V. — La Maestra d'amore, 254.
 SCHILFART. — Il Diavolo rosso, 254.
 SCHINELLI A. — Loure, 182.
 STIEBITZ R. — Varuna, 211.
 STRAUSS G. — Nozze di carnevale, 182.
 STRAUSS O. — Niobe, 23.
 SZULC J. — Titin, 211.
 ZANDONAI R. — Giuletta e Romeo, 56.
 ZEMLINSKY A. — Der Zwerg, 211.

RECENSIONI

(Indice degli autori recensiti).

OPERE D'INTERESSE MUSICALE.

- Annuaire des artistes, 94.
 BAS G., 219.
 CAMEITTA A., 94, 285.
 CAVAZZANA - MAZZANTI V., 348.
 CHOISY F., 285.
 CORTOT A., 285.
 CUNELLI G., 62.
 DE ANGELIS A., 149.
 DELLA CORTE A., 186.
 ENGLAENDER R., 285.
 LAURENS E., 186.
 LEONI S., 149.
 MATTHAY T., 62.
 MIGOT G., 315.
 MONTI A., 316.
 PANNAIN G., 347.
 PARIBENI G. C., 315.
 PICENA G. M., 149.
 POIRÉE E., 186.
 RADICIOTTI G., 94.
 RAVANELLO O., 62.
 ROLLAND R., 29.
 RUEZ D., 28.
 SGAMBATI G., 348.
 STEINHAUSEN F. A., 348.
 TORRI L., 94.
 TRIBEL A., 316.
 WOLF H., 28.
 WOLF J., 285.

OPERE TEATRALI

- ALFANO F., 27.
 LUALDI A., 125.
 MALIPIERO G. F., 256.
 ZANDONAI R., 93.

MUSICA SACRA O PER ORGANO

- ALMANDOZ N., 219.
 BAS G., 94.
 BEORIDE J. M., 219.
 BONNET J., 186.
 BRAHMS J., 348.
 BREWER A. H., 348.
 CAYRON - MARTINEAU J., 255.
 COLERIDGE TAYLOR S., 128.
 DUPRE M., 186.
 DVORAK A., 348.
 GIARDA G., 255.
 GOICOCHEA V., 219.
 GRAY A., 186.
 MAC CUNN H., 255.
 MARRACO S., 219.
 OTANO N., 219.
 PAGELLA G., 348.
 PERRACHIO L., 349.
 RESPIGHI O., 128.
 RIBOLLET A., 186.

MUSICA DIDATTICA

- DIZI F. J., 150.
 LISZT F., 255.
 MATTHAY T., 62.
 NERI A., 62.
 PERRACHIO L., 255.
 POZZOLI E., 149.
 RAVANELLO O., 62.
 TAGLIAPIETRA G., 150.
 U. V. I., 255.
 WINKLER J., 149.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

- ALALEONA D., 288.
 ALBERANI G. B., 288.
 ARNAUD A., 127.
 ARNE T. A., 189.
 ARMSTRONG GIBBS C., 287.
 ARTIOLI E., 182.

- AUTORI ANTICHI, 189. HUE G., 221.
- BACH-RESPIGHI, 188. JACQUET DE LA GUERRE E., 287.
- BACH RESPIGHI, 188. JEISLER D., 220.
- BAINES W., 221. IRELAND J., 96, 188, 316.
- BAZELAIRE P., 64, 258. KAUDER H., 256.
- BENVENUTI G., 219. KODALY Z., 150.
- BERINGER O., 257. KOECHLIN CH., 150, 220.
- BERISSO A., 63. KRENEK E., 256.
- BERTONI F., 126, 287. LABEY M., 288.
- BERTZ A., 349. LENVAI E., 95, 256, 349.
- BIANCHINI G., 151, 188. LEO L., 286.
- BLANC G., 151. LEON M., 152.
- BLOCH E., 256. LEVY M. M., 128.
- BOCCHERINI L., 189. LEBELL L., 288.
- BOGHEN F., 287. LEBRUN R., 96.
- BORODINE A., 127. LLOYD E. M., 188.
- BOTTI G., 349. LONGO A. G., 189.
- BRIAN H., 288. LUALDI A., 221.
- BUTTLER L., 188, 257, 349. MAC DOWEL E., 257.
- CARAFÀ D'ANDRIA A., 64. MALERBI L., 257.
- CARSE A., 64, 220. MALIPIERO G. F., 152, 187, 220, 286.
- CASELLA A., 187, 220. MALLIA PULVIRENTI J., 150-151.
- CASTELNUOVO TEDESCO M., 29, 96, 151, 219. MARCHESI O., 349.
- CIMARA P., 151. MASSI-HARDMANN F. W., 258.
- CLAVERS R., 63. MENDELSSOHN F., 187, 287.
- CLAVICEMBALISTI ITALIANI, 286. MERIKANTO D., 188.
- CLEMENTI F., 318. MIGOT G., 219, 221.
- COATES A., 287. MISCHA LEON, 188, 349.
- COLLET H., 288. MOFFAT A., 64.
- CORELLI A., 150, 317. MONTICO D., 151.
- CORTI M., 127. MOREAU F. H., 258.
- DALMAS M., 257. MORET E., 151.
- DAVICO V., 188, 221, 316. MOZART W. A., 187.
- DEBUSSY C., 126. MULE G., 220, 317.
- DE FALLA M., 127. MUSIQUE DE CHAMBRE, 29, 188.
- DE GUARNIERI F., 256. NOYON I., 287.
- DE LA TOMBELLE F., 63. OREFICE G., 221.
- DELIUS F., 220. PAGANINI N., 189, 287.
- DE ROSSI L., 127. PASQUINI B., 287.
- D'INDY V., 187. PFITZNER H., 127.
- DIZI F. J., 189. PHILIPS F., 63.
- DOIRE E., 257. PILLOIS I., 287.
- D'OLLONE M., 258. POLDINI E., 318.
- DUPONT G., 220, 316. POZZOLI E., 287.
- DUPRÉ M., 63, 219. QUANTZ J. J., 64, 187.
- DUPUIS S., 257. RAMEAU J. P., 318.
- DURÉL J., 316, 349. RAVANELLO O., 96.
- FERRONI V., 350. REBIKOFF W., 316.
- FLAMENT E., 96, 128, 151. RECLI G., 127, 221.
- FORNASA E., 187. REGER M., 257.
- FRESCOBALDI G., 350. RESPIGHI O., 187.
- FRONTINI F. P., 64. RIADIS E., 220.
- FRUGATTA G., 316. RICCI SIGNORINI A., 96, 152, 287.
- GABRIELI A., 287. RHOQUET Y., 316.
- GILSON P., 64. ROSEMBLOOM S., 64.
- GRAENER P., 257. SAINT-SAENS C., 152, 220.
- GRASSI E. C., 187. SAUVREZIS A., 258.
- GROVIER G., 257. SCOTT C., 96, 257, 287.
- GUI V., 63. SETACCIOLI G., 64, 221, 316.
- HABA A., 63. SIBELLA G., 29.
- HAHN R., 151. STEWART D. M., 64, 188, 288.
- HAWORTH H., 220. SORO E., 318.
- HOLBROOKE J., 127. TABB E. V., 288.
- HONEGGER A., 96. TARENGHI M., 64.
- HOWELLS H., 221. TOMMASINI V., 350.
- TOURVILLE C. H., 288.
- TREMOIS M., 257.
- VATIELLI F., 29.
- VECSEY F., 152.
- VERSEPUIY M., 257.
- VISCONTI G. C., 29.
- VITALI M., 187.
- WOLF H., 257.
- YGOUW O., 187.
- ZANON M., 150, 187, 286, 317.
- ZANOTTI BIANCO M., 220.

MUSICA SINFONICA

MIX S., 189. RESPIGHI O., 128.

MUSICA PER BANDA

TOSI L., 128, 258.

CONCORSI

32, 65, 97, 129, 160, 190, 222, 259, 319, 351.

NOTIZIE

32, 65, 98, 129, 160, 190, 222, 259, 289, 329, 351.

VARIETA'

32, 65, 98, 130, 223, 260, 290, 321.

NECROLOGIO

BALDELLI A., 290. MONTEMEZZI B., 98.

BERARDINO V., 223. NIKISCH A., 66.

BOCCABADATI-CARIGNA-NILSSON C., 32.

NI V., 260. PEDRELL F., 260.

BURZIO E., 190. PEROSINO L., 160.

CALABI A., 98. PUCCINI SUOR, 290.

CARLOTTI A., 160. REPETTO TRISOLINI E., 290.

CESARI P., 320. RUOTOLO, 32.

COPELLO G., 66. SAINT-SAENS C., 32.

DENZA L., 66. SARACCO G., 98.

DE SANTI, 66. SCONTRINO A., 32.

FALCHI S., 320. SILVESTRI A., 290.

FINZI U., 160. WAGNER C., 290.

GATTI CASAZZA E., 320. WIGLEY M., 320.

MATTIOLI E., 223. ZIEHRER C. M., 320.

MAZZOLA K., 160.

MINCIOTTI C., 98.

BIBLIOGRAFIA

33, 67, 100, 131, 161, 191, 224, 262, 292, 322, 353.

BRANI MUSICALI

ALFANO F. — *Tre Poemi di Rabindranath Tagore*. Tra pag. 340 e 341.

CARABELLA E. — *La morte profanata*. Tra pagine 50 e 51.

CASELLA A. — *In modo burlesco*. Tra pag. 176 e 177.

COTOGNI M. — *Ave Maria intima*. Tra pag. 116 e 117.

DE SABATA V. — *Melodia per Violino con accompagnamento di Pianoforte*. Tra pag. 278 e 279.

FRUGATTA G. — *Scherzino*. Tra pag. 308 e 309.

GALILEI V. — *Gagliardo*. Tra pag. 146 e 147.

GIACHETTI E. — *Pace, mio cuor*. Tra pag. 84 e 85.

RESPIGHI O. — *Par l'été*. Tra pag. 208 e 209.

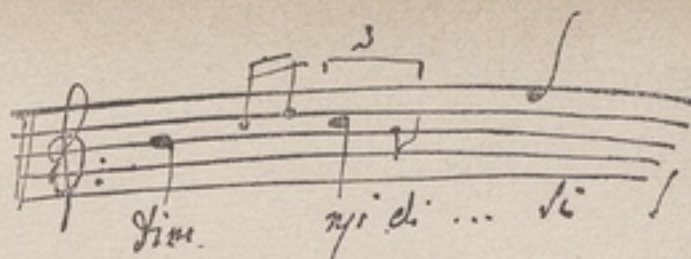
SCARLATTI D. — *Sonata per Clavicembalo*. Tra pagine 16 e 17.

VATIELLI F. — *La pioggia sopra i bambù*. Tra pagine 244 e 245.

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Gerente: GALLI RODOLFO.

Tipografia E. Zerboni - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235



*Di noy i di li... è il
professo d'gru' ita!
Ti. di. Emma*





